رؤى

الإنسان
هو مقياس
كل شيء

مجلة ثقافية فكرية

تصدر عن مؤسسة دعم وتشجيع الصحافة - ليبيا

العدد الخامس والعشرون - نوفمبر - ديسمبر 2016

ملاحظات عامة حول أيديولوجيا الهُوّية
نورالدين الماقني

بورديو والمثقف
محمد بقوم

في الحجاج العرفاني / تعقيل القلب و ترييض النفس
د.مصطفى العطار

ركائز المشروع الفلسفي
زهير الخويلدي

الرؤية السردية وإشكالية النمْذجَة
د. فريد أمعضشـو

فعاليات الطبعة الـ ٣٨ لـمهرجان القاهرة السينمائي الدولي
تقرير: عبدالكريم قادري



العدد الخامس والعشرون - نوفمبر - ديسمبر 2016

مجلة رؤى ثقافية فكرية

تصدر عن مؤسسة دعم وتشجيع الصحافة - ليبيا



لوحة الغلاف للفنان (فيكتور فازاريلي)

رؤى

رئيس التحرير
نور الدين الماقنّي

مدير التحرير
حسن المغربي

التصميم
نور الدين الماقني

إخراج
ناصر علي جابر

الغلاف الخلفي
(للفنان فيكتور فازاريلي)

العنوان:
مؤسسة تشجيع ودعم الصحافة
بنغازي - ليبيا

بريد إلكتروني:
Rua_mag@yahoo.com

المحتويات

ملاحظات عامة حول أيديولوجيا الهُوّية

نورالدين الماقني

شكلت موضوعة الهوية الركيزة الأساسية لمجمل مشروعات الخطاب النهضوي على مدى ما يقرب من قرن ونصف، واختلاف أوجه المقاربة لهذه الموضوعة رسم الحدود الفاصلة ما بين ممارسات واختيارات ورؤى النخب المختلفة داخل المجتمع العربي لتتبلور تدريجيا في أيديولوجيات متباينة ومتصارعة ومعارك ثقافية مستمرة، وخصومات سياسية لا حصر لها.

ومن بين المقولات الكثيرة التي يوفرها الحس المشترك لفهم الواقع وتمثله، لعبت الهوية دورا أساسيا ليس تحديدا في رسم صورة موحدة للذات؛ ولكن في إنتاج العديد من مبادئ التمييز والتفرقة ولهذا فإن الهوية أيديولوجيا .. الهوية ليست واحدة، بل عدة أيديولوجيات اختلفت باختلاف المرجعيات قومية/ طبقية / قطرية .. إلخ . اشتركت جميعها في أن الأفكار التي تطرحها لا تعكس الموضوع المفكر به، بل عقلية الذات المفكرة، مستعينة في ذلك بمقولات الفكر الجوهري التقليدي، حيث الماهية استمرار الموجود في الوجود على ما كان عليه موجودا، ولا صيرورة لها، وبتثبيت الموجود في التاريخ والذهن تمت المطابقة ما بين الهوية والماهية، وتم استبعاد الموجود من الوجود لتتمكن الأيديولوجيات العربية من أن تقوم مقام الذات.

وإذا كان لامعنى لمفهوم الأيديولوجيا إلا حينما يصبح الوهم واقعا، فإن أيديولوجيات الهوية العربية عملت على تكديس الواقع بالأوهام، كما تم استعارة أطروحات أدبيات الهوية من التجارب الأوربية دون مراعاة للظروف التاريخية والاجتماعية المختلفة في صياغة مشروعها السياسي واعتماد ذات المرجعيات في جرد قائمة بالسمات الثابتة والمطلقة للذات بخصائصها البيولوجية والجغرافية والسلوكية.

وفيما يتعلق بالهوية الإسلامية فإن المرجعية الأساسية تمثلت في استدعاء الإسلام النموذج الذي يكتسب صفاءه المطلق في تلك اللحظة القابعة في الماضي والتي تمثلها فترة (النبوءة والخلفاء الراشدون)والتي تشوهت وفقدت نقاءها بفعل صيرورة الزمن وحركة التاريخ.

وما بين اختزال المجتمع وتشكلاته المتعددة في سمات محددة مطلقة وبين تثبيت التاريخ في لحظة أبدية تقبع في الماضي كان هناك أيضا تكريس النموذج الغربي كمطلق في التاريخ.



هذه نظرة عامة لرصد اللحظات الكبرى داخل المشهد الأيديولوجي - الثقافي خلال الفترة الممتدة من محاولة النهوض إلى لحظة الاعتراف بالهزيمة التي تكاثرت وصارت هزائم، في وقتنا الحاضر لم تكن تخطر لنا على بال، هذا بدلا من تجاوز نتائجها وتحقيق الانتصار.

ووصف هذه اللحظات الثقافية بكونها كبرى هذا لا يعني أنها الأكثر فاعلية في تغيير الواقع، ولكن هذا ما كنا نتوهمه، ها هو الواقع الراهن للأسف مكدس بالشواهد على المساعي الحثيثة للخروج من مسار النهوض متخذة من الهزيمة مبررا للانقضاض على ما تحقق من مكاسب خلال النضال النهضوي الطويل.

إن انتشار الحركات الظلامية والعدمية والطائفية وإشاعة روح السلبية والاتكالية ما هي سوى تعبير عن الهزيمة وتأكيد لاستمرارها، إن المشهد العربي الراهن أكبر دليل على مدى جسامة الهزيمة وفجيعتها، فلقد بلغ الاستهتار بالوطن والمواطن حدا لا يطاق، حيث فقدان سيادة الوطن وضياع كرامة المواطن والتفريط في الأرض والتبعية وفقدان السيادة والقمع والاستبداد وانعدام الحرية وغياب الديمقراطية والجوع والفقر والنوم في الشوارع والمقابر، والقائمة تطول ؛ لأنه لا معنى لمحاسبة التاريخ على أساس من " كان يجب أو لا يجب".

لهذا يتوجب علينا قراءة التاريخ على ضوء اختياراته في ظل ممكناته المتاحة لا لتصحيحه كتاريخ أو إلقاء اللوم عليه، بل لتحديد ما يتوجب علينا القيام به في اللحظة الحاضرة.

فالواجب والضرورة والحتمية في الواقع الاجتماعي، وخارج الأنساق النظرية المجردة، ما هي إلا تبرير للقائم والسائد، ورغم كل ذلك لا يمكن التنكر بأي حال من الأحوال للجهود الجبارة والبطولات العظيمة التي كانت خلف ظهور تلك المشاريع التي سعت جاهدة، رغم فشلها، لتغيير صورة الواقع السيئ إلى واقع أفضل وما كان بالإمكان إغفال دور العروبة فهي تعبير عن الجسد الاجتماعي والتاريخي واللغوي الأكثر حمولة بسيماء المجال، وما كان ممكنا أيضا التأسيس بعيدا عن المكون الإسلامي عقيدة وتراثا وحضارة، باعتباره المستودع الثقافي والوجداني الأكثر إفصاحا عن هذا الجسد ولا يمكن تصور المشروع النهضوي بعيدا عن صراع التشكلات الاجتماعية أو بمعزل عن ما حققه التعرف والاحتكاك بالغرب الرأسمالي المتقدم من صدمة حضارية.

فإبراز الجانب السلبي في مفهوم وواقع الهوية قصدنا من ورائه الوقوف على الجانب الميتافيزيقي الذي غلّف خطابات الهوية بمختلف تجلياتها واعتباره السبب الأساسي في فشلها.

فالهوية كوجود سابق لماهية، صار ماهية مطلقة تطارد وجودا، تعذر ليس فقط الوصول إليه، بل حتى القدرة على اختلاقه في ظل استراتيجيات تأسيس فاقدة لمسوغات بناء الواقع.

ومن هنا لا بد من التأكيد على ضرورة التفريق ما بين الجانب الميتافيزيقي والجانب الأيديولوجي، فالميتافيزقيا لا يمكن أن تؤسس للواقع أو تزودنا بمقولات لإدراك مكوناته، فهي ببساطة تتعالى عليه كشرط لوجودها كبديل عنه. ويفقد السؤال معناه في نسقها وهي تتطلب الإيمان وغير معنية بتقديم مبررات لأطروحاتها على الرغم من كونها هي في حد ذاتها ظاهرة قابلة للتعديل، بينما الأيديولوجيا وهم جيد السبك كما يشير (بورديو) أو زعم في الوجود باستعارة تعبير (ليبنتز) وهي عندما تتوفر الشروط مبدأ مشترك للرؤيا والتقسيم، ومبدأ جمعي لبناء الواقع متوزع في العقول باعتبارها؛ أي الأيديولوجيا، الحاضن الأساسي للحس المشترك الذي على الرغم من كونه أكبر العوائق الإبستمولوجية في تطور العلوم، إلا أنه أكثر الأدوات المفهومية قدرة على ترويج الوهم والخطأ أيضا كواقع وحقيقة، فالكلمات كثيرا ما تصنع الأشياء عندما تنجح في صنع الإجماع حول وجود ومعنى الأشياء . والأيديولوجيا كواحدة من أهم أدوات بناء المجال الاجتماعي لا تعد بنعيم في الآخرة، بل تعمل على حشد الأجساد الاجتماعية المنضوية تحت لوائها في إطار مصالح واحدة، موفرة لها الاستراتيجيات الملائمة لمراكمة الرساميل المختلفة (الرأسمال الجسدي، الاقتصادي، السياسي، الرمزي) واحتكارها إن أمكن عبر مد سيطرتها وتأسيس سلطتها، وكذلك إعادة إنتاجها وتعميم استعداداتها وأساليب عرض واستهلاك ممتلكاتها وممارسة طقوسها، فما تنتجه هذه الاستراتيجيات يجعل توحيد مجال الأجساد الاجتماعية مستمرا وجاذب من خلال التأكيد على شمولية وقدسية الداخل وهامشية وتفاهة الخارج المدنس.

إن التنميط النرجسي للذات إحدى الآليات الأساسية لأيديولوجيا الهوية ؛ ولأن الأنساق الداخلة في المجال الاجتماعي هي نتاج استراتيجيات تأسيس مادية ورمزية مستمرة وأداة للواقع أيضا، وليست معطيات مباشرة للواقع الاجتماعي، ولهذا فإن نجاح أي أيديولوجيا في تحقيق مشروعها يعتمد على الظروف التاريخية والاجتماعية المصاحبة لظهورها بالإضافة إلى ضرورة أن تكون دائمة الفاعلية، والأيديولوجيا بنية علائقية، إلا أنها ليست مجردة بل تاريخية، الأمر يسمح بإمكان تصورها في إطارها النشط في ثلاث مراحل (بنية التكون وبنية التطور وبنية إعادة الإنتاج) عندما تنجح في تحقيق مشروعها.

ولهذا فإن البحث عن حقائق مطلقة وأولية للوقائع الاجتماعية أمر غير علمي، ففي ظل وجود الذات الفاعلة كوسيط ما بين الواقع ومقولات إدراكه يصعب الحديث عن حقيقة واقع، فما يقدم هو تمثل لهذا الواقع، فالحقيقة المؤكدة هنا هي أن الحقيقة ذاتها مدار صراعات، يشير (التوسير) بأنه لا توجد أيديولوجيا إلا بواسطة ومن أجل ذات والعلم فقط خطاب بدون ذات.

ولا ندفع بالقول أن العلم ينفي الأيديولوجيا، إنما نؤكد أن كثيرا من الممارسات الأيديولوجية يصعب تقبل مقولات إدراكها باعتبارها حقائق علمية. وإن العلم لم يتسلح بعد بأجهزة مفهومية تمكنه من التصدي لهذه الممارسات الأيديولوجية، هذا من جانب، أي عجز في العلم وهذا ليس هو الأمر المهم، بل الأكثر أهمية هو أن الكثير من هذه الممارسات لا يشكل أساسا موضوعا للعلم، فأكثر الأيديولوجيات إنتاجا للزيف وهي الإمبريالية تملك أحدث الأساليب والأدوات العلمية، وتستخدم أيضا العلم في ممارساتها الأيديولوجية .. ولكن هذا ليس علما، إنما أيديولوجيا العلم.

وهناك جانب آخر مهم وهو غير هذا التوظيف القصدي للعلم، إنما هو آلية بنيوية داخل الخطاب الأيديولوجي، وهو الخبث اللاواعي في توظيف المطروح من المادة العلمية إذا أمكن، وخاصة تلك الملقاة على أرصفة بساطة المعرفة لإعادة إنتاج ذاتها كمهيمن معرفي يحتكر أدوات إدراك الواقع ليس بالاستحواذ عليها (كسر) بل بتكريسها كحس مشترك، والأيديولوجيا لا تنأى عن توظيفات معينة للعلم

إلا بسبب من مصالحها، ولكن لا يمكن تصور أيديولوجيا في تناقض مستمر مع فضائها الإبستمولوجي، وما يمكن الدفع به في هذا السياق هو أن هناك أيديولوجيات تتحرك في فضاء إبستمولوجي متطور وأخرى تتحرك في فضاء أقل تطور، وهذا يؤثر في جوانب كثيرة في بنية الخطاب الأيديولوجي، وعامل مهم في إدارة الصراع داخل بنية الخطاب الواحد أو في ما بين الخطابات المختلفة ولكنه ليس حاسما .

ولا بد من الاعتراف في أن العلم لم ينجح بعد في أن يحل محل الأيديولوجيا ليس كخطاب منفصل، بل كممارسة لمواضيع محددة مشبعة بالمصالح والدوافع والنوايا المتشابكة، وجرها إلى مختبراته الصارمة وتحليلاته الدقيقة وتنبؤاته المؤكدة، ولكن هذا لا ينفي أنه يسحب من تحتها البساط في مناشط تزداد يوما بعد يوم.

ولا شك أن العلم نجح في أن يكون خارج هيمنة الأيديولوجيا بسلطة المعرفة التي تميل إلى أن تكون لا أيديولوجية، وبإمكانه أن يرصد الظاهرة الأيديولوجية ورصد أهدافها واستراتيجياتها وكشف الدوافع الأساسية لنخبها المدافعة عنها والمتسترة بمقولات الكونية و(التنزه عن الغرض) التي لا حصر لها .

ولا شك أن العلم له الدور الأساسي في توسيع دائرة الشفافية وإعادة الاعتبار للعقل وكسر الوثوقية والأيديولوجية، وهذا فقط لو تحقق لدينا لكان مساهمة جليلة وجبارة من علمائنا ومثقفينا في تطور وتقدم واقعنا العربي.

فالإجابات الجاهزة والمطلقة – لو أعدنا قراءة تاريخنا المعاصر- لوجدنا أنها السبب الرئيس الذي قاد إلى تلك الهزائم والانكسارات، وهي مبعث كل الشرور المتراكمة في واقعنا العربي، لقد صاحبت حركة النهوض العربي بكل إيجابياته هيمنة جملة من الأحلام الطوباوية قدمت للمواطن العربي البائس الجائع في شكل وجبات أيديولوجية وثوقية تدعي امتلاك الحقيقة المطلقة وتتعالى على الواقع الحي وضروراته الفعلية، تقدس النص وتغفل الواقع الحي، تستند على الاعتقاد في جملة من المفاهيم والاطروحات وتغفل تطور وتطوير الأدوات المعرفية التي تسمح بتوليد هذه الأطروحات في الواقع لا بكسر عنقه؛ بل بكسر عنق المواطن أيضا.

فالتجارب التي تحولت فيها أيديولوجياتها إلى نص مقدس وعقيدة عمياء وعملت على إخضاع الواقع للفكرة، إنما هي تجارب فاشلة، وما لحظة التحول تلك إلا إعلان عن بدء ممارسة الإرهاب والجريمة ومالها أن سلمت نفسها غلى من اعتبرته نقيضا، وخلف هذه التجارب استوطنت أعتى الدكتاتوريات الطوطمية و الرغائبية، حيث الطقوس والشعائر أداة الساحر في قلب الواقع في الذهن من واقع متخلف إلى مشروع واه للتقدم.

وحصرت قضية تغيير الواقع في ممكنات منطقها الأعوج عبر لغة فخمة مبجلة وباللغة وحدها فقط، وعلى حد تعبير مطاع صفدي صار بالإمكان الحديث عن بورجوازية غيبية وبروليتارية غيبية وديمقراطية غيبية.. إلخ.

فلم تعد الأيديولوجيات نتاجا للتغيرات التحتية وتبريرها، بل أصبحت منتجة للبنى التحتية الغيبية. فتغييب الواقع هو المظهر الأولي للانغلاق الأيديولوجي، هذا الانغلاق الذي يعبر عن رفض كل من أريد له أن يكون في وضع الآخر ونفيه.

وهذا النفي هو ما جعل الكثير من المشاريع الأيديولوجية مشاريع بدائل، وليس مشاريع حوار، فكل مشروع يطمح لأن يكون بديلا لغيره من المشاريع وليس امتدادا وتفاعلا معه، وصل هذا الرفض حد ممارسة العنف العاري لوضع حدودا فاصلة ما بين الداخل والخارج، حيث حماية الداخل تستوجب قتل من بخارجه.

إن أزمة أيديولوجيات الهوية، هي بالأساس تكريس مبدأ الهوية كقيمة في ذاته وليس باعتباره إحدى الإمكانات المتاحة لتغيير الواقع المتخلف، وهذا لا يمنع من القول بأن مطالب التغيير الذي استمدت منه كل أيديولوجيات الهوية مشروعيتها، كان ولا زال مطلبا أساسيا.

إن التعالي المتزايد عن الواقع لدى أيديولوجيا الهوية الذي هو بالأساس تعبير عن لاموضوعية استراتيجيات التأسيس الذي تعمق بسبب الفشل في انجاز المهام قاد إلى تقلص مشروعيتها كأيديولوجيا مهيمنة.. وتحول التعالي إلى انفصام عن الواقع وعداء له، لتمنع الواقع المغيب في النص عن التطابق مع مقولات النص، وهذا الانفصام لدى أيديولوجيا الهوية حفز مشاعر العصبية المبثوثة في اللاوعي الجمعي لتبرز على السطح وتعمل على مراكمة أدوات العنف الرمزي والجسدي واتسعت دائرة استخدامها في الصراع.. فالاختلاف جريمة وليس مصالح أو وجهات نظر أخرى وتكدست قائمة العنف بالتهم والملاحقة الجسدية.

فما أحوجنا للتسامح والانفتاح على بعضنا البعض والتأكيد أن الخصوصية والاختلاف مظهران مهمان من مظاهر وحدة الوجود الإنساني وليس نفيا له، فالتنوع شرط لوحدة إنسانية أجمل. والحضارة الإنسانية نتاج عطاءات وثقافات متعددة المشارب والشعوب، وبأن سيادة الوطن فسحة إضافية لسيادة الأوطان الأخرى، وتشكل القوميات خطوة على طريق وحدة العالم.

هل يمكن تصور أن هذه الأحلام ستحقق يوما وقبل ذلك هل سنحقق هوية تنعم بالحرية والتحرر وتمارس الديمقراطية وتفيض بالعدل وتبني التقدم وتكرس المساواة

وتزدهر وتزهو بالتنوع، أم أن كل ذلك شرط لتحققها وأرضية للنضال المحلي للقضاء على الاستبداد وكل أوجه الاستغلال العالمي ضد هيمنة الإمبريالية في ظل التوازن الدولي الجديد، حيث سيطرة القطب الواحد الذي تجسده سياسيا الولايات المتحدة الأمريكية، وبنيويا ما عرف بمجتمع ما بعد الصناعي والذي يتجلى جوهره الاقتصادي في التخلي عن مراكمة الرأسمال عبر الدورة التقليدية السابقة واعتماد أسلوب كسر الحواجز التي تعيق تدفقه من خلال إجراءات تجارية واقتصادية وضغوطات سياسية وعسكرية تصل حد العدوان والاحتلال، وضبط إعادة تشكيل الخارطة الكونية بما يتوافق والظرف الجديد الذي تمثله ظاهرة ما عرف بالعولمة بمفرداتها المختلفة والتي يمكن إجمال طابعها الأيديولوجي بنظرية نهاية التاريخ كتفويض لسيطرة القطب الواحد وصراع الحضارات كمبرر للقضاء على الخصوصيات الثقافية تحت مسميات عدة. حيث أعيد الاعتبار لفكر الهوية المهدد بالانحسار وهذه المرة ليس بسبب أزمته وتناقضاته الداخلية، ولكن من قبل الآخر، ولقد تم الإعلاء من هذه المسألة، حتى أن كثيرا من المثقفين يزعمون أنها ستكون محور التناقض الأساس الذي سيدور حوله الصراع في المستقبل .. هل حقا أن الأمر كذلك؟

أم أنها أطروحة جديدة لمثقف الهوية ليستعيد دور الحارس على مقدسات الأمة ومصالحها المنهوبة أصلا!

إن الوتيرة المتسارعة لرسم صور العالم الجديد بتدابير وحروب بشعة في ساحات كثيرة من العالم والتي كانت دائما ضحيتها الشعوب تؤكد أن الصراع الحقيقي لا يمكن أن يكون جوهره الثقافة ولكن لا شك أن الثقافة ساحة من ساحاته وآلية من آلياته، وأظن أن المبالغة في أهمية الثقافي يكرس العديد من النقاط السلبية مثل:

1 - الإعلاء من شأن خصوصيات معطوبة بالأساس والقضاء عليها يعنينا (نحن) أولا وأخيرا قبل أن نوهم أنفسنا بأنها مستهدفة من قبل (الآخر) والذي ربما من مصلحته استمرارها.

2 - التسليم بمشروعية الآخر في احتكار ما حققته البشرية جمعاء من مكاسب حضارية

3 - إغفال الجوانب الأساسية في الصراع مع الآخر

4 - المزيد من الانغلاق، الأمر الذي سيقذف بالمطالب والمهام الأساسية في الداخل إلى ذيل قائمة التغيير والتقدم والإصلاح .

ولاشك أن هناك الكثير من النقاط السلبية الأخرى، ويمكن أن نؤكد أن الصراع الحقيقي لا يستهدف بالأساس ثقافة التكوينات السابقة بقصد دمجها في مشروع حضاري جديد، فالحقيقة أن الصراع من أساسه تعوزه المشروعية الحضارية الإنسانية، إنه وجه جديد ومرحلة جديدة في تطور الإمبريالية أتيح لها بحكم ما تحقق من تطور مادي ومعرفي أن تنصب نفسها الوسيط الضروري ما بين الحقيقة الاجتماعية ومقولات إدراكها وما بين الواقع وأشكال تمثله. لمزيد من الهيمنة والسيطرة، فهي بقدر ما تبني صورتها ترسم صورتنا وتحدد لنا أدوات إدراكها على اعتبار أنها واقع موضوعي.

ولأن الواقع الحي لا تخفيه مظاهره الكاذبة فلا يمكن باي حال قبول دعاوى الإمبريالية مثلا، في حماية السلام العالمي الذي نحن مصدر تهديده كما تزعم؛ ومحاربة التخلف الذي نحن ضحاياه، وتعميم الرأسمالية كطريق وحيد لتطور البشرية ونشر الديمقراطية وحماية حقوق الإنسان ومحاربة الإرهاب وغير ذلك من البنود المدرجة في أجندة الخطاب الدعائي الغربي، والذي ربما في الكثير من بنوده نحن أعوز بالمطالبة بها.

فالإمبريالية العالمية لا تتحرك وفق رسالة حضارية ولكن وفق مصالحها الخاصة التي كثيرا ما دفعتها لتقف ضد حقوق الإنسان وضد انتشار الديمقراطية وساندت الكثير من الأنظمة الدكتاتورية والرجعية والعنصرية، فلقد ظلت – ولا زالت- المدافع الشرس عن النظام الاستيطاني الصهيوني العنصري، وكانت سببا في استمرار التخلف في العديد من بقاع العالم .

إن ما نعايشه اليوم من عنجهية واستكبار وقرصنة إمبريالية ينبئ بمأساة تفوق في بشاعتها ما تعرضت له البشرية خلال الحربين العالميتين .

فهل الصراع الحضاري والثقافي بحاجة إلى كل هذا الجنون والعبث والخواء الإنساني والتخلي عن كل القيم الإنسانية .

ركائز المشروع الفلسفي

زهير الخويلدي*

" إن فعل التفكير هو في حد ذاته مشروع خطير جدا ولكن عدم التفكير هو أيضا أكثر خطورة" حنة أرندت-

يصعب على المرء دراسة التفكير الفلسفي دون المرور بقضية ماهية الفلسفة وحدّها الجامع المانع ؛لكن عدد قليل من الفلاسفة حاول تقديم جواب شاف عن السؤال الشائك: ما الفلسفة؟ وهذا الأمر في الحقيقة مثير للاستغراب والدهشة بالنظر لانتماء معظمهم إلى المشروع الفلسفي ومساهمتهم في تركيز دعائمه.

لم يتفق الفلاسفة حول تعريف دقيق ونهائي للفلسفة ولا يوجد أمر معين اختلفوا حوله وتخاصموا أكثر من تعريفها إلى درجة أن بعض المؤرخين نفى إمكانية حصول اتفاق في العمق حول الأساس الذي يقوم عليه المشروع الفلسفي والمضمون الحي الذي تقوم الخبرة الفلسفية بتحليله والمقصد الذي يسعى الفيلسوف من خلال ممارسته وأفعاله وسيرته تحقيقه وبلوغه والمنهج الذي يجدر بكل تفلسف فعلي أن يتبعه ويسلكه.

لم يسبق أن تعرضت الفلسفة إلى التجاهل والاستخفاف من قبل العامة والخاصة لمثل ما تتعرض له زمن العولمة المتوحشة والثقافة الاستهلاكية ومجتمع الفرجة وبعد سيطرة الصورة وظهور أنماط الاستنساخ.

يحوز غالبية الفلاسفة على فن الصياغة الفريدة للمفاهيم ويحاولون من خلال آثارهم فتح العالم وتحرير الإنسان. لكن أي مكان للفلسفة اليوم؟ ولماذا يبحث الإنسان دائما عن طرق للتفلسف؟ وهل ثمة تلازم بين ازدياد المعرفة الفلسفية والتقدم المادي في الحياة؟ وماذا تبقى للفلسفة من دور تقوم به زمن الاضطراب؟ وما الفائدة المرجوة من تدريس الفلسفة ؟ ولم تصلح الفلسفة في الوجود البشري؟ هل يجب رد الاعتبار إليها ؟ ما هو الثمن الذي يجب تقديمه في سبيل ذلك؟ وهل من شروط يلزم توفيها لتحقيق رقيها؟

من البديهي أن تكمن مهمة الفلسفة عند الاشتغال على مسارات الحقيقة والوجود والقيم من أجل تكوين رؤية للعالم وتشكيل وحدة المعرفة بالانطلاق من الدين والفن واللغة والتاريخ في التفسير والنقد والإبداع.

والحق أن الفلسفة تمثل مصدر تخوف وخشية عند من يجهلونها وتثير القلق والشقاء عند من يدرسونها وتعد من الإفرازات العبقرية للعقول الكبيرة للبشرية والذين نحتوا عظمتها وتاريخا وجعلوا العالم مفهوما.

لقد قدم لنا تاريخ الفلسفة ثلاثة أجوبة كبرى: الأولى تنتمي إلى العصر القديم وتقدم الفلسفة بوصفها طريق نحو السعادة ويمثلها أبيقور والرواقية والريبية، والثانية تنتمي إلى العصر الحديث وتجعل من الفلسفة أسلوب لفتح العينين ويمثلها ديكارت من خلال منهجه الحاسم، والثالثة تنتمي إلى الحقبة المعاصرة وتعتبر الفلسفة فعالية إبداعية ويجسدها جيل دولوز من خلال تصوره للفيلسوف على أنه موقع لمفاهيمه بنفسه.

والحق أن الفلسفة هي ممارسة نظرية (بحثية، استدلالية، مفهومية) غير علمية ولا تخضع إلا للعقل والتجربة، مع حذف كل وحي له مصدر متعال أو ما فوق طبيعي وترنو إلى القليل من المعرفة والكثير من التفكير أو فعل المساءلة، وتضيف عدد قليل من معارفنا وتفكر في ما نعرفه أو نجهله بصورة كبيرة[1].

لقد اهتم البعض من الفلاسفة بتأسيس الأخلاق وفق الخير والسعادة والفضيلة وتناول آخرون بالدرس المباحث السياسية كالدولة والسلطة والحرب وبحثوا عن السلم والتعاقد من خلال القانون والمؤسسات. كما جعل فلاسفة شغلهم الشاغل العلوم من جهة رصدهم رحلة المفاهيم وقيامهم بإبداع النظريات بعد القيام بالتجارب وإنقاذ ظواهر الطبيعة، ولقد صعد قسم آخر بالتفكير الفلسفي نحو الخوض في عالم الميتافيزيقا والمعتقد الديني وبحث في الجواهر المفارقة وحقائق الغيب وحاول البرهنة على وجود الله وعلاقته بالعالم والبشر، واعتنى فريق جديد بالراهن واستفسر عن الزمان والمكان وأحوال الإنسان وشروط وجوده.

يعتقد المتابعون بوجود أسلوب كوني ولغة مخصوصة يعتمدها الفلاسفة وطريقة متفق عليها في الحجاج ولكن المتمعن في الأعمال الفلسفية يلحظ الفوارق والاختلافات بين المحاورات والشذرات والرسائل والمختصرات والمقالات والدراسات والبيانات وينتبه إلى المراوحة بين اعتماد عبارة واضحة ومحددة تتفق مع اللغة المتداولة والكلام الدارج وبين توخي لغة صعبة وتعبير ملتو وتقنية دقيقة في الكتابة.

عما يتساؤلون عندئذ هؤلاء الفلاسفة إذا غاب عنهم التفاهم والاتفاق والتواصل وحضر عندهم النسخ والنقد والتجاوز وانتفى العمق الذي يرتكزون عليه وافتقدوا إلى الاشتراك في القالب والشكل والصورة والإطار.

بيد أن المتمعن في تاريخ الفلسفة يمكنه استخراج سبع ملامح فلسفية كبرى تميز الفلاسفة عن بعضهم البعض:

1 - الفلسفة بماهي نسق **système** : تجمع هذه العائلة كل الميتافيزيقيين الذي طمحوا إلى العثور على نقاط اصطباغ بالنسبة الى الفكر ورسموا خطوطا ووضعوا الحدود بالنسبة الى المعرفة وكانوا خرائطيين بحق وذلك بأن شيدوا الأنساق الصلبة التي تعانق كلية ما هو كائن في هذا الصدد لقد ميّز بارمنيدس في شذراته عن الطبيعة بين اللاّوجود من حيث هو غير متصور والوجود بوصفه الدرب الذي يتبعه كل باحث عن الحقيقة، وأيده أفلاطون برسمه الحد الذي يفصل العالم المحسوس والذي يمثل المرئي المتغير والعالم المعقول الذي يتضمن جملة من المثل الثابتة، في حين خط سبينوزا مسارا من خلال تمثل هندسي بالذهاب من الله - الطبيعة بغية الوصول بالحكيم الواعي بالكل إلى درجة الغبطة السرمدية من حيث درجة ثالثة من المعرفة. أما لايبنتز فقد أوجد تصورا متناسقا للكون حيث يحوز كل شيء على سبب وجوده وأين تشكل المونادات العناصر البسيطة التي يتركب منه بطريقة يتناغم فيها ويصبح أفضل العوالم الممكنة بيد أن كانط رسم حدود المعرفة الممكنة بين الظواهر المرئية والماورء مجال الآمال الميتافيزيقية بينما قام هيجل

بناء النسق الذي تحقق ضمنه مصالحة الإنسان مع ذاته والعالم مع المطلق في نفس الاتجاه شيّد شوبنهاور رؤية للعالم تكون فيها إرادة الحياة هي ماهية كل شيء[2].

2 - الفلسفة بماهي حكمة sagesse: يفرق مجموعة من الفلاسفة بين الحياة العادية والحياة الجيدة ويحاولون تحديد شروط تحصيل السعادة والفوز بالرقي والازدهار ويرون أن بلوغ الحقيقة يتطلب تحقيق التناغم مع العالم ومع الآخرين ويعتبرون العناية بالذات أمراً ضروريا للاكتمال ولكنهم يختلفون في توجيه البوصلة في الحياة وتقديم وصفة التوجه في الوجود وإرساء السفينة على بر الأمان ولقد آمنوا بأن المنهج هو المبدأ الذي يسري في الكون وبأنه يجتاز اللافعل ويتغلب على كل كاتم للصوت ويسمح للمرء بأن يكون خيرا بممارسة الفضائل على غرار الإيثار والرأفة والإخلاص لقد مثل منهج سقراط عن معرفة الذات قولا افتتاحيا في العناية بالنفس من أجل تزكية الجسد، وأضاف إليه أبيقور مطلب استهداف اللذة من خلال إشباع الرغبات الطبيعية والضرورية أما الرواقية فقد نادت مع سنيك بلزومية العيش وفق العقل وبلوغ هدوء النفس بتخلصها من الأهواء وزادت عليها مع مارك أورال الفعل من أجل الخير المشترك للمدينة بقبول نظام الكون بفرح والعناية بالذات والرضا بالقدر المحتوم في بدايات الحداثة ارتبط المنهج عند مونتاني بالتركيز على ما يفعله المرء ويعرفه وبالإخلاص للوجود وللحياة عن بعد على إثر ذلك عثر أمرسن على الرابط الذي يصل الإنسان بالعالم وذلك عبر تطوير الثقة في النفس بالاقتدار على التفكير الذاتي تبعا لذلك تكاثرت الأصوات المنادية بالعودة إلى الطبيعة والتواصل معها وتبسيط الحياة وطلب الأساسي من الأشياء بالتعامل مع اللحظة على أنها فرصة واستغلال ما هو حاضر أمام المرء من جهة الزمان والمكان. لقد كان ألبرت كامي معبرا عن هذا المنهج بتنصيصه على تعلم أصعب علوم الحياة في ظل العبث والاستحالة والعدم والوجود في العالم من خلال الجسد والاستمتاع بمظاهر الجمال فيه والتخلي عن كل الأوهام المتراكمة عبر تاريخ الفكر والعثور على درب الواقع وقبول عرضية الوجود وتوجيهه نحو الفرح وتقاسم المتع والخيرات مع الغير وممارسة الحياة كماهي في الحاضر بلا أمل في الخلاص ومن خلال الفعل والمحبة وتأمل الطبيعة من حيث هي المصدر الرئيس للإلهام والإبداع[3].

3 - الفلسفة بماهي شعلة ملتهبة Molotov تحرق كل البديهيات عند مفككي الأنساق وهادمي الميتافيزيقا وحفاري قبور الذات، ولقد كان سلاحهم رفض كل أشكال الشرف والمجد والألقاب المفخمة التي كانت تعطى للنبلاء والمختصين والجهابذة والقيام بنفي الطقوس والشعائر والجوائز وكل ما يبعد عن الحياة البدئية في البدء قام ديوجان اللاّيرتي باعتداء صادم على قوانين وعادات المدينة وواصل جوردانو برينو المعركة مع المؤسسة الكهنوتية بنفي مركزية الأرض وإقراره بلاتناهي الكون وتشكله من عوالم متعددة. في نفس الاتجاه نادى روسو بالعودة إلى الطبيعة الأصلية والطيبة للإنسان مادام التطور الحضاري قد أفسده وسارع ساد إلى مدح ممارسة الرذيلة القصوى وإخضاع جسد الغير إلى قانون رغبة الأنا، في حين دافع كارل ماركس على مجتمع بلا طبقات لكي يتفادى الصراع بين البرجوازية والبروليتاريا وبين المصلحة المشتركة التي ترعاها الدولة باسم النظام العام والملكية الخاصة التي تدعمها الرأسمالية. على هذا الأساس وجه فريدريك نيتشه مطرقته لكي تدك حصون الميتافيزيقا وجعل من الجسد بؤرة إرادة القوة ومسرح إبداع قيم جديدة ودفع بالاقتدار إلى إثبات الحياة في مواجهة الأخلاق الموروثة عن التقليد اليهودي المسيحي بعد ذلك تأتي محاولة جان بول سارتر في الاعتماد على الحرية بغية رفض الانغلاق في ماهية مجردة وجبرية صارمة والاندراج ضمن التاريخ الحي والاشتغال على إبداع الذات بتجاوزها لذاتها. في زمن لاحق عن ذلك وقع الانتباه إلى مخاطر التخلف الاقتصادي ومواجهته للنموذج الصناعي للتقدم وتبنى أنطونيو نيغري التفكيك من أجل خلخلة الأشكال الجديدة من الهيمنة التي تمارسها الإمبراطورية وانتصر إلى الإمكانيات الهائلة التي تتوفر عليها الحشود من أجل الثورة على الظلم وبناء إمبراطورية مضادة هذا الأمر لن يكتمل إلا إذا تم خلع الهالة عن الأنسانوية الغربية والكف عن معاملة الأفراد بتأديب وانضباط[4].

4 - الفلسفة بماهي طريقpista وعر يسلكه العقل أثناء البحث في الواقع عن الحقيقة ولقد مارسها المغامرون من البحاثة الذين يمحصون ويحققون ويدققون وليس لهم من انفعال غير معرفة العالم وإدراك قوانين الطبيعة وفك رموز الواقع لقد كانت المواضيع والألغاز التي يهتم بها المدققون كثيرة ومتنوعة مثل تعدد المقاربات وتكاثر الطرق التي تتم بواسطتها الدراسة والبحث والاستقصاء، وبالتالي يوجد من يخير الذهاب مباشرة إلى التجربة ويوجد أيضا من يعتمد على العودة إلى التاريخ والاستفادة من التراث منذ الإغريق خاض أرسطو في كل شيء وجعل من الفلسفة أم العلوم ودقق في الميتافيزيقا والمنطق والأخلاق والسياسة وقام بتصنيف الظواهر الطبيعية والكائنات الحية ضمن التاريخ الطبيعي في الأزمنة الحديثة نهض ماكيافيللي لكي يبين طرق الحصول والمحافظة على السلطة وانتبه الى أهمية الاستعمال الجيد للقوة والحيلة عند تغير الظروف وتبدل الوضعيات بينما دقق هيوم في طبيعة الذهن البشري بالانطلاق من التجربة وقاده هذا التقصي إلى القول بأن أفكارنا متأتية من انطباعاتنا الحسية في الأزمنة المعاصرة منح دي توكفيل الديمقراطية معنى النظام السياسي والنمط المجتمعي الذي تُحتَرمُ فيه المساواة، في حين أشار ولتر بنيامين إلى مراوحات الحداثة بين الحاجة إلى تمدين وسيطرة الإعلام الجماهيري كما نقدت حنة أرندت التجربة الشمولية وكشفت عن تفاهة الشر نتيجة غياب التفكير وفقدان معنى المسؤولية بينما تابع مارسيل غوشيه مسارات الأديان في خلع الهالة عن العالم والسماح بحدوث الديمقراطية من ناحية مختلفة تساءل بروند لاتور عن الأسس الخفية للعلم والتقنية طارحا مفهوما جديدا للطبيعة ومبينا الأزمة الأيكولوجية التي أصابت الكون في أعماقه وجعلت مستقبل الحياة على الكوكب مهدد وعلى الحافة[5].

5 - الفلسفة بماهي أخلاق moralia نعثر عليها عند نقاد الشيم البشرية وقد فرقوا بين عملية تأسيس الأخلاق والتجارب التاريخية التي تشهد الالتزام بالقيم والمبادئ والقواعد والمعايير الأخلاقية وقد حاولوا التخلص من التصورات المصطنعة للحياة ونقدوا بشدة تفشي الآفات الاجتماعية والأمراض السلوكية لقد حرص هذا الفريق من الأخلاقيين على إظهار تضارب الأغنياء فيما بينهم ونسيانهم متعة اللحظة الحاضرة ووصفوا الحياة الاجتماعية من حيث هي موجهة بواسطة الاهتمام بالمظاهر وفن الخداع والمفاخرة وبرعوا في إزاحة الأقنعة عن الرذائل والمصالح وزرعوا الفضائل والقيم الحقيقية على غرار الصداقة. لقد انتبه باسكال الى أن سبب بؤس الإنسان هو تمركزه على ذاته بدل محبة الله وسانده فولتير في نقده اللاّتسامح الديني والتعصب بين الطوائف وتقديسه الاختلاف في الآراء والتعددية في الاعتقاد. في نفس الاتجاه كشف ديدرو عن الطابع المنافق للأخلاق في المجتمعات الرأسمالية، وأفرغ سيوران مثاليات الوجود التي كانت تثقل كاهله بالأحمال غير قابلة للتحمل وتصالح مع اليأس والسخرية والعدم، ونبه ديبور من تحطيم مجتمع الفرجة المشاعر الأصيلة و صنع أشكال معاصرة من التبعية والاغتراب والعبودية، في حين أعاد ألان فنكايلكروت الاعتبار الى الأدب ورجع بالفلسفة الى ينابيعها من أجل وضع حد للتفاهة والعار والقذارة التي خلفتها سياسات التمييز العنصري[6].

6 - الفلسفة بماهي خلق Eureka وينتسب إليها خالقو المفاهيم وواضعو المصطلحات وراسمو الحدود ويتمثل هذا الشغل المعجمي تارة بالرجوع إلى لفظ في اللغة المتداولة والقاموس المشترك للفاعلين وطورا بتحكيم منطق البحث اللغوي والتحديد الإيتيمولوجي والاستناد على الفضاء الدلالي والتداولي للمصطلح، واللافت للنظر أن كل فيلسوف جديد يظهر يقترن مع توقيعه لمفهوم جديد من جهة الميتافيزيقا أو الإيتيقا. لقد اقترن اسم ديموقريطس بمفهوم الذرة والذي منحها خاصية المادة غير قابلة للقسمة أما طوماس مور فقد وضع مفهوم اليوتوبيا تخيل فيه إمكانية قيام عدالة اجتماعية بين سكان الجزيرة في حياتهم اليومية بعد ذلك أبدع لابواتيه مفهوم العبودية الطوعية حيث بين فيه حاجة الناس من تلقاء أنفسهم إلى وازع يحكمهم، ثم جاء دور هنري برجسون في الأزمنة الحديثة لكي يركز على مفهوم الديمومة من حيث هي تدفق الحياة الباطنة وتتعارض مع التفسير العلمي للزمن في الفيزياء الرياضية بعد ذلك جعل ليفيناس من الوجه الطريقة التي يظهر عبرها الغير في عطوبيته وغيريته بالنسبة إلى الذات، بينما لا يوجد مفهوم واحد يستحق الإبداع من طرف الفلسفة بل حشد من المفاهيم تظهر في شكل ريزوم وجسد بلا أعضاء وأرضنة. على نفس الأرضية وقف جاك دريدا بتوقيعه مفهوم التفكيك من حيث هو حركة للفكر يقلب فيها الأزواج الميتافيزيقية، كما عول رينيه جيرار على الرغبة المحاكاتية في تفسير تفجر العنف في حقل المقدس

ذاته، وأعلن جان فرنسوا ليوتار نهاية السرديات الكبرى ودخول البشرية في الوضع ما بعد الحديث بيد أن يورغن هابرماس يتمسك باستراتيجية الفعل التواصلي ضمن مشروع استكمال الحداثة عن طريق التفاعل الاجتماعي والتلاقي بين الذوات والثقافات ضمن البارادیغم اللغوي[7].

7 - الفلسفة بماهي لا معروف **incognita** وقد مارسها بعض المستثمرين **explorateurs** وكشفوا من خلالها عن وجود معنى خفي وراء المظاهر والبديهيات وبالتالي عزم هؤلاء على الغوص في الأعماق وتقليب الطيات والنفاذ إلى البواطن بغية تسليط الضوء على الأشياء وإنارة المسالك المطمورة والدهاليز المظلمة. لقد قذفوا أنفسهم داخل محيطات مجهولة واجتازوا كل الحدود المعتادة ورسموا دروب جديدة من أجل فهم كينونة الإنسان وما يحيط بها لقد جعل أوغسطين من الباطنية الأرض الجديدة التي يجب امتحانها وغزوها وقد عثر على هذا الآخر الذي يتقدم عليها ويغمر كامل الحياة الحميمة للمرء وهو الله من وجهة نظر حديثة استخدم ديكارت منهج الشك للوقوف على أرض النفس والفكر وانتهى به المطاف عند الكوجيتو كيقين أول ومبدأ للفلسفة في حين وزّع كيركجارد الوجود إلى ثلاثة مستويات الجمالي والإيتيقي والديني، ولقد استفاد سغموند فرويد من فرضية اللاوعي لدى الفلاسفة لكي يحلل التمثلات المكبوتة والعقد الدفينة، بيد أن أدموند هوسرل أعاد الانطلاق من الوعي لكي يصف التجارب المعيشة بواسطة منهج جديد قامت الفنومينولوجيا بنحته ويتمثل في القصدية والعودة إلى الأشياء في حد ذاتها من هذا المنظور واصل مارتن هيدجر جهود أستاذه في تقويض السؤال الميتافيزيقي عن الوجود ونسيان هذا النسيان بالقيام بتحطيم طبقات الأنطولوجيا التقليدية وتحليل الدازاين بوصفها نمط وجود الكائن البشري. بينما جدد موريس مرلوبونتي ثقته في الجسد الخاص من حيث هو لوغوس العالم ونقطة التمفصل بين الذات والعالم. بيد أن كلود ليفي ستراوس ظل مشدودا إلى واقع البنى اللاّواعية والقواعد الاجتماعية وعلاقات القرابة التي يفكر من خلالها الناس ويفعلوا[8].

في نهاية المطاف إذا كانت الفلسفة فعالية إبداعية وطريق نحو السعادة وطريقة في فتح الأعين، ألا يكمن الجهل الحقيقي،على حد تعبير كارل بوبر، في رفض البحث المعرفة في ظل غيابها وحجبها؟ كيف صمد سؤال لايبنتز الشائك: لماذا الوجود موجود والعدم غير موجود؟ أمام تراكم الأنساق والمفاهيم والمناهج؟

الهوامش :

* كاتب فلسفي

[1] Comte-Sponville (André), la philosophie, édition PUF, Paris, 2005, rééditions Point Delta, 2009pp20-21.
[2] Voir Revue philosophie magazine, n°100, juin 2016,dossier, qu'est-ce que la philosophie ?, pp.48-79.
[3] Idib
[4] Idib
[5] Idib
[6] Idib
[7] Idib
[8] Idib

المراجع:

Comte-Sponville (André), la philosophie, édition PUF, Paris, 2005, rééditions Point Delta, 2009

Revue philosophie magazine, n°100, juin 2016,

بورديو والمثقف

محمد بقوح*

1 – المثقف والنضال المعرفي

إذا كان بيير بورديو، في نظريته عن الثقافة والمثقف، قد اختار مفهوم "المثقف الجماعي" الذي اعتبره ضمير الإنسان والمتكلم الرسمي باسم المجتمع، فثمة مفاهيم أخرى كانت سائدة قبله، بل وحتى معاصرة له، كان يناقشها ويجادل حولها فكريا وسلوكيا. نذكر منها مفهوم "المثقف الكوني أو الكلي" لصاحبه الفيلسوف الوجودي جون بول سارتر، الذي حظي من طرف بورديو بنقد لاذع معروف في الأوساط الفلسفية والسوسيولوجية. ومفهوم "المثقف الخصوصي أو النوعي" لصاحبه ومواطنه الفيلسوف الجينيالوجي ميشيل فوكو الذي اعتبره بورديو نموذجه العملي ومثله الأعلى في الممارسة النقدية للمثقف، كرجل علم يجب أن يمتد عموديا إلى الممارسة الفعلية المؤسسة لحقيقة وقائع الفضاء الشعبي المنفتحة على الحقل الاجتماعي المركب.

بالإضافة إلى أن هناك من يتحدث من المثقفين الآخرين عن عدة مفاهيم أخرى، قد تتفاوت في معانيها السطحية إلا أنها جميعها في عمقها تصب في معنيي موقفين فكريين متعارضين : موقف تغييري وتقدمي تنويري حداثي، وهو الموقف الفكري الذي أنتجته الوقائع التاريخية والحضارية في الغرب الأوربي لسياق عصر النهضة ولحظة التنوير، إبان أزمنة القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر. وضدّه ساد الموقف التقليدي الماضوي والمحافظ الذي كان مهيمنا قبل شروق شمس الفكر النقدي الحداثي. نعني به الفكر الثابت في رؤيته بجميع تجلياته الفلسفية والأدبية والفنية والسياسية.

فبالنسبة للفكر الأول نذكر على سبيل المثال لا الحصر : مفهوم "المثقف المشاكس"، ومفهوم "المثقف العضوي" لغرامشي، الذي جاءت تنظيراته لهذا المفهوم في كتاباته المتعددة وخاصة في رسائل سجنه. ومفهوم "المثقف الشجاع" لجوليان باندا، ومفهوم "المثقف الملتزم أو المثال" لبورديو، ومفهوم "المثقف الفطين التفكير الواضح الرؤية" لمحمد عابد الجابري.

في المقابل هذا النوع من المثقفين الذين غالبا ما ينعتون أنفسهم بالتقدميين والثوريين الطامحين إلى التنوير والتغيير، يوجد نوع آخر من المثقفين المضادين يمكن نعتهم بالمثقفين الرسوليين النقديين، وهم مثقفين سلبيين يطمحون إلى فرض رؤية التكرار والثبات وتبني الأفكار الماضوية، ضدّ تغيير الواقع والاعتناء بإنسانية الإنسان. نذكر من بين مفاهيمهم : "مثقف السلطة"، ومفهوم "مثقف فقهاء السلطة"، و"المثقف التقليدي"، ومفهوم "المثقف الإيديولوجي"، ومفهوم "المثقف السطحي".

إين هو بورديو الآن في خضم ما قدمناه من طروحات فكرية حول مفهوم المثقف وعلاقته بالمجتمع؟؟ لعل السلوك المعرفي للمثقف عند بيير بورديو، يكتمل شكله النضالي كموقف فكري قوي وعميق حين يلتزم عمليا واجتماعيا بقضية راهنة من القضايا الحيّة في مجتمعه، مساندا صاحبها ومدافعا عنها قلبا وقالبا. وهذا الموقف الفكري والمعرفي والفني الواضح والصريح، رغم اختلافه، بل وحتى تناقضه مع الرأي المتداول الرسمي وغير الرسمي السائد والمهيمن في حقله المجتمعي، هو الذي طرحه المثقفون الذين نعتناهم أعلاه بالتنويريين والثوريين. بل هو الموقف النقدي الذي يميز نخبة أصحاب الفكر والأدباء والفلاسفة والشعراء وغيرهم من المثقفين عن الناس البسطاء والأفراد والجماعات العادية. حيث أن مهمة المثقف هنا هي التدخل الفكري والمعرفي المناسب وفي الوقت المناسب، حفاظا عن سلطة واستقلالية المثقف، ولإنتاج الموقف الإيجابي القوي السليم، واختراق الموقف الزائف الضعيف المهيمن، ومناصرة الحق والعدالة. يقول غرامشي بهذا الصدد : " جميع الناس مثقفون (..) لكن وظيفة "المثقف" في المجتمع لا يقوم بها كل الناس"[1].

ويمكننا أن نستحضر بهذا الصدد مجموعة من المثقفين الغربيين والعرب الذين انتصروا في مواقفهم الفكرية لقضايا حيوية تهمّ معاناة الأفراد والشعوب الضعيفة والأقليات المهمشة، ضدّ المؤسسات المتحكمة الكبرى في المجتمع، وضدّ الأنظمة السياسية المستبدة والسلط الاجتماعية القاهرة. نذكر من بينهم مثلا موقف العالم اللغوي الأمريكي نعوم تشومسكي من العديد من القضايا الإنسانية التي يعيشها عالمنا اليوم كقضية الشعب الفلسطيني المحتل. وقبله تاريخيا، موقف الفيلسوف الألماني نيتشه من الصراع السياسي والحرب الباردة بين الألمان وفرنسا. كما يمكننا التوقف عند موقف الأديب والكاتب الروائي الفرنسي إميل زولا من قضية "دريفوس" التي أسست، حسب الباحثين المختصين والنقاد المتتبعين للشأن الفكري والثقافي والفلسفي، لمسألة مفهوم المثقف في القرن التاسع عشر وقد انتصر زولا من خلال هذه القضية، بشكل واضح وصريح، بجانب ثلة من أصدقائه المثقفين التقدميين والمتنورين آنذاك، لموقف الجندي الفرنسي واليهودي العقيدة "دريفوس" الذي تعرض لقهر قضائي سياسي تعسفي، وسجن بسبب تهمة "خيانة الوطن"، المتمثلة حسب زعم سلطة الدولة الفرنسية، في تسريب معلومات سرية خطيرة للخصم الحربي والعسكري (ألمانيا) حينذاك. فكان موقف زولا في هذه الحال بمثابة تدخل المثقف، معرفيا وفكريا وعمليا، في القضية التي زلزلت كيان الفرنسيين آنذاك، وقسمت المجتمع الفرنسي إلى مؤيد للقضية ومعارض لها، ليس فقط من الناحية الكتابية الأدبية والفكرية والصحفية، بل أيضا من الناحية الحركية الاجتماعية، في إطار انخراط المثقف زولا والعديد من المثقفين الموالين للقضية في تنظيمات حركية اجتماعية احتجاجية، متواجدة مخترقة في عمق فضاء الشارع العام، بشعارات نقدية تستنكر وقائع القضية، وتندد بالظلم الذي مورس على صاحب الحق "دريفوس". لهذا خرج زولا كمثقف مع جميع من ساندوا هذه القضية، كحركة اجتماعية من أجل رد الحق لمستحقيه، وأيضا ضدّ الرجعية الفكرية والسياسية التي حركت القضية ضدّ المجتمع الفرنسي ككل، وبالخصوص ضدّ مولد القيصرية الذي كان يحضر له. فكسبت بذلك هذه الحركات الاحتجاجية الشعبية السلمية، ذات النزعة الوطنية والانسانية، رهان الاستجابة والتجاوب الإيجابي الذي منح الحرية لدريفوس وأنصف قضيته، من خلال الكتابات الفكرية والثقافية والأدبية التي أنتجها عقل المثقف التنويري تأييد الكثير من تأييد جماهير الفلاحين والطبقات الاجتماعية في شعوب المدن والقرى الفرنسية، بل في العالم كله. حيث أنه كان لتدخل المثقف هنا دون شك الدور الأساسي التنويري الكبير بفكره ومعرفته في التعريف بالقضية، وتبليغ الحقيقة كما هي، وليس كما أرادت لها الجهات الرسمية أن تكون، وتوصيل حيثيات هذه القضية للرأي العام الفرنسي والدولي الذي كان قبل تدخل هذا المثقف تحت رحمة مظلة الموقف المسيّس للسلطة الحاكمة، وهو الموقف السائد والمهيمن حتى في المجتمع.

فالمثقف هنا إذن، حسب بورديو، هو بمثابة الآلية البشرية التي تجمع بين الفكر بمعناه المعرفي والنظري، وبين الاختراق الحركي الاجتماعي الممتد إلى فضاء الشارع. وبالتالي، تحقق لها نتيجة لذلك التركيب الحسم الناجح في القضية، بإنتاجها لفعل فكري وحركي اجتماعي نضالي في عمقه الأعمق. هكذا، يبدو أن الموقف الفكري والكتابي للمثقف هو موقف سياسي وسلوك حقوقي مجتمعي في صميمه. نستحضر في هذا الصدد المهمة النقدية للمثقف الحداثي، كما يؤمن بها بورديو باعتبارها مهمة مصيرية تعكس الدور الجديد الذي أصبح يقوم به المثقف الحداثي، وكما أسسها موقف زولا من قضية "دريفوس" التي تحدثنا عنها قبلا.

كما أن المثقف بمعناه الحداثي عند بورديو لم يعد في مواجهة وصراعه ضدّ شرور تسييس الظواهر الاجتماعية وأدلجة القضايا الثقافية لاستعمالها لصالح السلطة الحاكمة، واغتصاب حقوق المواطنين من قبل سلطة الدولة المخزنية، سواء بمعناها المادي أو الاجتماعي الرمزي، بل أصبح المثقف في مواجهة يومية مباشرة وعنيفة مع شرور من الدرجة القصوى لحركة العولمة المتوحشة المخربة لكل ما هو حي في المجتمعات، بأبعادها السياسية وغاياتها الاقتصادية المدمرة التي تقودها القوى المضللة للفكر الليبرالي الجديد في جميع مناطق العالم.

كما أن هذا المثقف الحداثي وجد نفسه وجها لوجه في صراع شديد لا يقل خطورة وشراسة من صراعه التقليدي مع سلطة الدولة المستبدة، ومع سلطة العولمة المتوحشة الجديدة، ضدّ حتى بعض المثقفين والمفكرين الذين كانوا يحسبون أنفسهم سابقا على التيار الحداثي

والفكر اليساري المتنور، سواء في شقه الديمقراطي أو الاشتراكي، غير أنهم أصبحوا مع رياح الفكر النيوليبرالي المعولَم الذي يفترس الأخضر واليابس يسمون أنفسهم بمثقفي مرحلة ما بعد الحداثة، معلنين بذلك موت المثقف بمعناه الحداثي، كما تمّ إعلان من قبل موت الإنسان، وموت التاريخ، وموت الفلسفة .. !! إلخ.

يكمن الدور الجديد للمثقف الحداثي إذن حسب بورديو في مواجهة والتصدي لهذه القوى الجوفاء من مثقفي المؤسسات النيوليبرالية المقنعة بأقنعة الحداثة والديمقراطية والحرية والمساواة .. إلخ. هذه القوى / الأدوات التي تنظر وتبرر في كتاباتها الفكرية والأدبية والفلسفية معطيات الواقع الجديد للعالم المعولَم. وهو خطاب تبريري يدافع مثقفوه الذين يسمون أنفسهم بما بعد الحداثيين عن المبادئ الفكرية والأبعاد السياسية لحركة العولمة النيوليبرالية الجديدة، كالدفاع عن منطق التبادل الحر، وتبرير انسحاب الدولة وبيع ثروات القطاع العام، وفرض نظام المرونة في الشغل، وتشجيع الاستثمار ونظام الخوصصة ... إلخ.

من هنا جاءت دعوة بورديو إلى استنكار البؤس الاجتماعي الذي تنتجه العولمة المتوحشة بمساعدة آلياتها الإعلامية والثقافية، ومنها قوى المثقفين ما بعد الحداثيين الذين تحدثنا عنهم.

بالإضافة إلى نجاح بورديو في إبداع مفهوم جديد منسجم مع الأدوار والمهام الجديدة للمثقف الحداثي سماه : المثقف يسار اليساري، وليس المثقف اليساري الذي انقلب على مبادئه الحداثية واليسارية القحة مع انبطاحه أمام مغريات العولمة، وتهافته المتسرع على منتجات الفكر الليبرالي الجديد.

2 – المفهوم الجديد للمثقف

هكذا أعاد بورديو صياغة مفهوم جديد للمثقف، وفق دلالته الأصلية التي كتب عنها غرامشي عن المثقف العضوي في رسائل سجنه، باعتباره مثقف "يختار إما مناصرة الأضعف، والأسوأ تمثيلا، وإما الانحياز إلى الأكثر قوة"[2]. وبالتالي، اختار بورديو كمثقف جماعي ملتزم بالمشروع الحداثي الذي يصارع من أجل استكمال رؤيته الانسانية، بقضايا الشعب الضعيف طريق يسار اليسار، في حين اختار المثقف ما بعد الحداثي طريق القوة الذي هو طريق العولمة المتوحشة بوجهها الليبرالي المزيف، وفق منظور بورديو.

وقبل أن ينتقد المثقف ما بعد الحداثي، فعل بورديو نفس الشيء لتجربة سارتر الذي اعتبره مثقفا فارغا ومستلبا من قبل الفكر الطوباوي الماركسي، باعتباره " الوجه المظلم للمثقف. لقد مثل سارتر المثال الأكثر دلالة على استلاب المثقف هذا الاستلاب، نسبة لبورديو، لم يكن من فرط فقدانه وعي العالم، إنما من فرط ادعائه وعيه به. هذا الوعي الأقصى الذي حمله سارتر أفقد المثقف عموما وأفقده هو بصيرته فكانت عمياء أمام شروط تحققها الاجتماعي والتاريخي. لقد تبرم سارتر من شروط وجود الذات لكي يطرح سؤال وجود يدرك وعيا من ومن دون وسائط"[3].

في المقابل، حين تكتفي المعرفة النقدية، بجميع تجلياتها الفكرية والفلسفية والثقافية والفنية، بأن تكون نقاشا نظريا أفقيا عاما، يروم فقط التأثير على الجماهير، وتوجيه فكرهم واستمالتهم لإقناعهم بأطروحتها الثقافية والفكرية بطريقة نظرية وسطحية، ومن تمّ، تفرغ من الفعل العملي لحركية الحياة الاجتماعية، تصبح مجرد خطاب طوباوي "مثالي"، غارق في غربته المشينة، للسلطة المهيمنة الجوفاء في الحقل المجتمعي في هذه الحال، نكون أمام خطاب معرفي لمثقف تقليدي وسطحي يخدم السلطة بالدرجة الأولى، ويموقع نفسه بعيدا كل البعد عن خدمة الإنسان كفرد وكمجتمع. المثقف هنا يعني الموقف الفكري والفلسفي الذي يمتد ويخترق الواقع السائد المحيط به، وليس المثقف المستلب والمجاور والمسكّن والمتفرج، والمهادن الذي يطبل لكل ما هو سائد، سواء بكتاباته النظرية أو بمحاضراته الشفوية أو بصمته النكوصي المنفعِل.

يسمي بورديو هذا الصنف من المثقفين ب"بالمثقفين التلفزيين" السطحيين، بمن فيهم الاشتراكيين والديمقراطيين اليساريين ويمكن اعتبار الكاتب علي حرب من هؤلاء المثقفين العرب الذي أصدر كتابا عنونه ب"أوهام النخبة أو نقد المثقف"[4]، أعلن فيه تجاوز المثقف بمعناه الغرامشي.

من هنا يؤكد بورديو على ضرورة بقاء المثقف النقدي الملتزم فاعلا ونشيطا ومخترقا للحقل الاجتماعي، لأنه ينتج المعنى الذي يحتاج إليه الناس حاجتهم إلى الماء والهواء والمعنى هنا يعني ممارسة النقد البناء والمؤسس، والكشف عن الحقيقة، وفضح خروقات المفسدين وأخطاء المستبدين وزيف وجه المدعين والكاذبين .

هكذا يأتي دور المثقف لربط معرفته النظرية بفعل حركي يمتد داخل تناقضات واقع المجتمع، بملامحه الصراعية والتاريخية والحضارية أي بفعل نضالي فكري وسياسي في عمق ما هو فكري، يكون له مؤيديه أو معارضيه أو هما معا.

فيبدو لنا مفهوم المثقف عند بورديو مؤسسا ذاته انطلاقا من مفهوم المعرفة غير المفصولة عن الفعل التجريبي الحركي النقدي الذي يترجم باللغة العادية إلى الفعل النضالي السياسي، في إطار الموقف الفكري والفلسفي التأملي والشمولي. المثقف إذن يناضل بالمعرفة النقدية، سواء في مستواها النظري الكتابي أو في مستواها العملي السياسي والمدني، من أجل تغيير ما هو مُهيمِن وحاكم و ثابت ومتحجر وسائد في الواقع المجتمعي، أو يناضل بهما معا، أي ببعد المعرفة النظري وببعدها العملي، كحالة العالم الفرنسي بيار بورديو الذي جمع بين الدورين معا أما من يكتفون من المثقفين بالمعرفة المدرسية والأكاديمية الصامتة، أو بالثقافة الفولكلورية التابعة المُكرّسة للمجتمع السائد التقليدي المكرور والبائد، انطلاقا من معرفة بحثية نظرية، مجردة من الفعل العملي والحركي الممتد والمخترق لسكنات وتعفنات المجتمع القائم، فمثل هؤلاء لا يعدون مثقفين بالمعنى الحقيقي والفعلي عند بورديو إنهم المثقفين الأداة التي تساعد آليات السلطة على المزيد من بسط هيمنتها، وتعاكس تغيير الإنسان وتعيق تطوير المجتمع وتقدم الحضارة البشرية.

من هنا يقدم بورديو نموذجه المفضل كمثال، عن المثقف النقدي المناضل، الذي يسميه غرامشي بالمثقف العضوي، بمعرفته العلمية والفلسفية سعيا لتغيير عوالم مجتمعه، كواقع ذهني مكرور وعلاقات فكرية جامدة. نقصد به الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، المفكر والمثقف المتنور الذي كثيرا ما ناضل وصارع وحارب بمطرقة معرفته الفلسفية النقدية كل أنماط التقليد السائدة وأشكال السلطة المادية والرمزية وفي المقابل، انتصر لواقع معرفة الهامش الإنساني المقموع والمجتمعي الأكثر فعالية وقوة حياة وتفاعلا في حركية المجتمع.

لهذا، كثيرا ما اهتم بورديو بقضايا المجتمع وعالج ظواهره السائدة، باعتبارها جزء من كلية نسق هذا المجتمع، وبالتالي، فالمثقف عنده هو الضمير الحي للمجتمع العميق الذي يعبر عن واقع حقيقة هوية المجتمع الفعلي ومن طبيعة الحال فبورديو هنا يتحدث عن مدى أهمية دور المثقف كأداة حرة ومستقلة، فكريا، وفعالة، عمليا، لإحداث التغيير والتحديث في المجتمع، من خلال فعله المعرفي والنضالي وبالتالي فالمثقف عنده بمثابة الحارس الأمني الخاص المسؤول عن سلامة فكر وثقافة وقيم إنسانية الإنسان ومجتمعه، أينما كان وأينما وجد.

لقد استفاد بورديو كعالم اجتماع من أفكار غيره من علماء السوسيولوجيا الذين سبقوه إلى التحليل الاجتماعي، مثل دوركايم الذي اعتمد في منهجه الاجتماعي العلمي على مفهوم ضرورة الفعل الحاضرة عند بورديو بقوة. لهذا، تبقى الأعمال والتحاليل الاجتماعية التي أنجزها بورديو كعالم اجتماع وكمثقف نقدي، جدّ رائدة و مميزة ومهمة، من الناحية العلمية والإجرائية الشمولية الهادفة والواقعية، باعتبارها أعمال وتحاليل تراهن على تفكيك وتعرية آليات السلطة الرمزية المهيمنة، وتكشف بالفعل والنقد والحركة المخترقة للفضاء العام عن كيفيات اشتغال السلطة المسيطرة بنوعيها المادي والمتواري، في إطار المشروع العلمي والفكري الاجتماعي الشامل لبورديو.

لكن، بعد كل هذا العرض والتحليل يمكننا طرح التساؤل التالي : هل المثقف العربي على الأقل في زمننا الراهن يؤدي دوره كاملا، كما تطلب منه ذلك واجبه العملي والأخلاقي تجاه مجتمعه الوطني والإنساني والحضاري، واستنادا إلى المرجعية المعرفية والعلمية التي يقوم على أساسها التصور النظري لعالمنا ومثقفنا بيير بورديو ؟

الهوامش :

* كاتب من المغرب

1 – أنطوني غرامشي، كراسات السجن، ترجمة عادل غنيم، دار المستقبل العربي، 1994، ص 24 – 25

2 – إدوارد سعيد، ترجمة غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، 1996، ص 45

3 – بيار بورديو وجان كلود باسرون، إعادة الانتاج (في سبيل نظرية عامة لنسق التعليم)، ترجمة د ماهر تريمش، المنظمة العربية للنشر، ط1، بيروت، 2007، ص -28 29

4 – علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، ط3، 2004، الدار البيضاء .

أثر كلود ليفي ستراوس في الدرس السيميائي الغريماسي

أحمد الرويني*

تقديم :

تستوحي السيميائيات الجريماسية من الشكلانية الروسية ومن الأنتربولوجية البنيوية منبعين رئيسين هما: أعمال فلاديمير بروب وأعمال ليفي ستراوس، فالأعمال الأولى كان هدفها تحقيق التنظيم التركيبي للحكايات، خاصة الحكاية الروسية أما الثانية فقد انصبت على دراسة الأسطورة من خلال الاهتمام بالمركب الدلالي وفي هذا السياق سيبني "بروب" مقاربته على تحديد البنيات الشكلية للحكايات، أي تلك العناصر الدائمة والثابتة داخلها، بغض النظر عن تمظهراتها، باعتبار أن هذه الحكايات ما هي إلا تنويعات لهذه البنيات الثابتة (الوظائف).

أما "ستراوس" فسينطلق من تصورات "بروب" السابقة، وسيحاول صياغتها حسب تصوراته الجديدة، فهو يعتبر أن "بروب" قد أضاع مضمون الحكاية في رحلته من الملموس إلى المجرد، ولذلك سيركز على ما اعتبره "بروب" عنصرا ثانويا وغير وظيفي، وسيصبح هو أساس الحكاية وأساس تلوينها الثقافي، فالمضمون هو الذي يؤسس خصوصيات الحكاية باعتبارها عنصرا يعود إلى ما يميز هذه المجموعة البشرية عن تلك.. وبهذا يتجاوز "ستراوس" فكرة الحديث عن العناصر المتحولة إلى الحديث عن مضمون الاستبدال، بمعنى الانتقال من كون دلالي إلى آخر يختلف عن السابق.

وسنحاول -في هذا البحث- الوقوف عند أهم الإسهامات التي قدمتها الأنتربولوجية البنيوية مع "ليفي ستراوس" في الدرس السيميائي، ولتحقيق ذلك اتبعنا الخطوات المنهجية التالية:

في البدء، قدمنا نبذة عامة حول حياة "ليفي ستراوس"، ومسار تكوينه العلمي، وكذا العلوم التي تأثر بها في أبحاثه الأنتربولوجية.

وبعد ذلك، أشرنا إلى إسهامات "ستراوس" في تطوير حقل السيميائيات من خلال دراسته البنيوية لمجموعة من الأساطير، وخاصة أسطورة "أوديب" الشهيرة.

ثم انتهينا إلى خاتمة، حاولنا فيها تلخيص أهم التصورات التي طرحها الرجل من جهة، ومدى أثرها في الحقل السيميائي من جهة ثانية.

- التعريف بكلود ليفي ستراوس :

ولد كلود ليفي ستراوس عام 1908 في بلجيكا في عائلة يهودية، يعمل عائلها رساما. في طفولته كانت تثير خياله قصص وحكايات المكتشفين الأوائل والهنود،كما كان يمضي معظم أوقاته في جمع الموضوعات الشاذة والغريبة، وفي فترة شبابه زاد عشقه للطبيعة والموسيقا.

التحق بجامعة باريس لدراسة القانون، غير أنه سرعان ما فقد حماسته لدراسته، بل لقد بدت لديه الدراسة القانونية دراسة غير علمية ومن هنا كان اتجاهه إلى دراسة الفلسفة بجامعة السوربون.

وعلى الرغم من تعدد الفلاسفة الذين تناولهم في دراسته الفلسفية، من قدامى اليونان إلى المعاصرين، إلا أنه لاحظ أن أساتذته قلما كانوا يتناولون نظريات ماركس أو فرويد، وهما اللذان حازا كل تقديره وإعجابه، وهو ما دفعه إلى الاستياء من منهج الدراسة الفلسفية، بل والاستياء من المنهج التاريخي الذي كان متبعا في دراسة الفلسفة، والذي انصب على دراسة التطور التاريخي للأفكار دون



اعتبار لقيمتها النسبية.

التقى ستراوس بكل من سيمون دي بوفوار ومالروبونتي ودارون، وكان من الممكن أن يكون واحدا من قادة الحركة الفلسفية الجديدة في فرنسا، لكنه بدلا من ذلك رفض تلك الأشكال الجديدة من الفلسفة المنطلقة من النزعتين الوجودية و الظاهراتية، وهذا ما يفسر جنوحه إلى الموضوعية العلمية بديلا عن كل نزعة ذاتية، فقد بدت له تلك التيارات الفلسفية الشائعة خلال هذه الفترة في فرنسا بعيدة عن موضوعية العلم ودقة أحكامه، فهي أشبه بتأمل جمالي للوعي بواسطة الوعي، ذلك أن الوجودية استغرقت في أوهام النزعة الذاتية، واتجهت الظاهراتية إلى تناول المضمون المباشر للوعي باعتباره أكثر المعطيات الواقعية ارتباطا بعالم الفلسفة... وهو ما رفضه ستراوس باعتبار أن الفيلسوف، في نظره، ينبغي أن يتعامل مع عناصر الوعي كرموز أو تمثلات دالة على واقع أسمى، فالفيلسوف الذي يبدأ وينتهي بمعطيات الوعي الظاهرية، سرعان ما يسقط في أسر الإيديولوجيا.

ويبدو أن النقد الذي وجهه ستراوس للوجودية و الظاهراتية أو النزعات الذاتية بصفة عامة، إضافة إلى عدم اقتناعه بمنهج الدراسة الفلسفية في السوربون، كان بالدرجة الأولى تأكيدا للنزعة العلمية، والتي كانت في حاجة ماسة إلى أسس ودعائم وطيدة تنطلق منها كما كانت في حاجة إلى مسارات محددة تتجه إليها، ومن ثمة، كان اتجاهه إلى مجموعة من العلوم بدت أكثر قربا إلى توجهه الفكري العام مقارنة مع غيرها من الدراسات البعيدة عن موضوعية العلم.

ومن أهم مؤلفاته نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر:

1 - الأنثربولوجية البنيوية (1958) Anthropologie structurale1

2 - الأنثربولوجية البنيوية (1973) Anthropologie structurale Deux

3 - البنية والشكل

4 - مدارات حزينة (1955) Tristes Tropiques

5 - النيء والمطبوخ

6 - الفكر البري La pensée sauvage

وفي يوم السبت 31 أكتوبر 2009 توفي كلود ليفي ستراوس عن عمر يناهز 101 عاما، المثقف الفرنسي الأكثر تأثيرا في العالم، بعد مسيرة علمية وفكرية فريدة.

العلوم التي تأثر بها كلود ليفي ستراوس:

تعلم ستراوس من علم الاجتماع الماركسي والجيولوجيا ونظرية التحليل النفسي أن الوقائع التجريبية لا معنى لها في ذاتها، لكن متى وضعت في نسق فكري له معنى أو نموذج، اكتسبت معنى علميا. وبالتالي فإن الفهم هو عبارة عن رد حقيقة إلى أخرى، وليس الواقع الحقيقي هو الأكثر وضوحا،

بل إن من طبيعة الحقيقة أن تتخفى في شكل أو مظهر خارجي يواجهنا. ويمكن تلخيص أهم تأثيرات هذه العلوم الثلاثة في فكر ستراوس فيما يلي:

✓ **الجيولوجيا : علمت "ستراوس" أن:**

- العناصر الفوضوية البادية من سطح الكرة الأرضية تكتسب معنى رمزيا عند عالم الجيولوجيا، ذلك أن «كل شق ولو ضئيل، وكل تغير ولو بسيط في نمو النبات أو شكل الصخور، كل هذا لا معنى له بالنسبة لرجل القانون، لكنه عند الجيولوجي المتمرس فإن هذه التغيرات بمثابة رموز تكشف له عن ملايين من تاريخ الكرة الأرضية. إن وراء هذا المظهر الفوضوي للظاهرة الجيولوجية يتبدى نظام أو نسق، يمكن اكتشافه عن طريق تطبيق نسق معين من التفسير على الظاهرة الجيولوجية»[1].

وإذن، فالجيولوجيا تأكيد لرفض الطابع الذي تتبدى عليه الأشياء، من أجل تقديم حقيقة أعمق تكمن وراء هذا المظهر.

✓ الفكر الماركسي: ويشير "ستراوس" في هذا الصدد إلى وجود تشابه بين موقف الماركسية من الواقع والجيولوجيا ونظرية التحليل النفسي، فماركس حينما درس الأشكال المختلفة للنظام الرأسمالي (النظام الرأسمالي الإنجليزي) سعى إلى استخلاص الأساس الباطني الذي يحكم التنظيم الرأسمالي ككل، وإلى الكشف عن الخصائص الظاهرة والواقعية لهذا النظام.

✓ التحليل الفرويدي: يتفق ستراوس مع فرويد في العديد من المقولات الأساسية منها:

- الإيمان بوجود أساس لا شعوري عميق في الانسان إلى جانب شعوره الواعي.

- الإيمان بوجود جانبين في الإنسان: أحدهما طبيعي والآخر نتاج الثقافة.

- فرويد يعتبر أن الأسطورة نوع من الحلم الجماعي في المجتمعات البدائية، وهو حلم له لغته الرمزية القابلة للتفسير.

والجدير بالذكر هنا، أن ستراوس وإن كان قد مال إلى هذه العلوم الثلاثة، فإن تناوله لها وإعجابه بها كان مرتبطا بأبعادها المنهجية بالدرجة الأولى، فهو عندما تناول الماركسية جردها من فكرة الصراع الطبقي، وعندما تناول نظرية التحليل النفسي جردها من فكرة الكبت أو القمع، أي أنه أبقى على الأسس المنهجية الصورية وحدها، متغافلا المضامين الواقعية.

الأنثربولوجيا وموضوعها:

يمكن القول بأن أفضل طريقة لتعريف الأنثربولوجيا هي الحديث عما يفعله الأنثربولوجيون، وفي هذا الصدد كتبت الباحثة الأنثربولوجية الأمريكية الشهيرة مارجريت ميد (1901- 1970) M ,MEAD تقول: (نحن نصف الخصائص الإنسانية، البيولوجية، والثقافية، للنوع البشري عبر الأزمان وفي سائر الأماكن ونحلل الصفات البيولوجية والثقافية المحلية، كأنساق مترابطة ومتغيرة. وذلك عن طريق نماذج ومقاييس ومناهج متطورة، كما نهتم بوصف وتحليل النظم الاجتماعية والتكنولوجيا، ونعنى أيضا ببحث الإدراك العقلي للإنسان، وابتكاراته ومعتقداته ووسائل اتصالاته)[2].

والواضح أن هذا النص يعبر بما لا يدع مجالا للشك عن أهم مجالات الأنثربولوجيا، والتي تعنى بدراسة الإنسان من الناحيتين العضوية والثقافية على حد سواء.

ويميز الأنثربولوجيون الأمريكيون بين الأنثربولوجيا الفيزيقية للإشارة إلى دراسة الجانب العضوي أو الحيوي للإنسان، وبين الأنثربولوجيا الثقافية التي تعني مجموع التخصصات التي تدرس النواحي الاجتماعية والثقافية لحياة الإنسان. كما تتناول الأنثربولوجيا الثقافية كذلك دراسة لغات الشعوب البدائية، واللهجات المحلية، والتأثيرات المتبادلة بين اللغة والثقافة بصفة عامة، وذلك في إطار ما يعرف بعلم اللسانيات Linguistics .

هذا هو معنى الأنثربولوجيا ومجالات دراستها الرئيسية في الولايات المتحدة الأمريكية، أما في أوروبا، فإن الوضع يختلف تماما حتى من بلد أوربي إلى آخر، ولعل ذلك راجع - بالأساس- إلى تباين الخلفيات الثقافية والمصالح القومية للدول الأوربية فبصدد كلمة الأنثربولوجيا ذاتها، يذكر الباحث الفرنسي "جان بوارييه" أنها ظهرت أولا في كتابات علماء الطبيعة خلال القرن 18 لتعني دراسة التاريخ الطبيعي للإنسان ولعل هذا المعنى هو الذي لا يزال سائدا في أوربا إلى حد كبير، إلا أن موضوعات الأنثربولوجيا بهذا المعنى قد اتسعت وتنوعت لتشتمل على الدراسات المقارنة بين الانسان والحيوان، ودراسة تنوع السلالات البشرية، والخصائص الوراثية للشعوب.

وللوقوف على تعريف واضح ومبسط لمعنى الأنثربولوجيا، ومجالات دراستها، فإننا نقترح الأخذ بالتعريف الذي وضعه شاكر سليم في قاموس الأنثربولوجيا، الذي صدر عام 1981، يقول التعريف: (الأنثربولوجيا هي علم

دراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا وحضاريا).

وبالرغم من بساطة وإيجاز هذا التعريف إلا أنه قد يحسم في مشكلة تعدد فروع الأنثربولوجيا، فيحددها في ثلاثة تخصصات رئيسة هي : الأنثربولوجيا الطبيعية، والأنثربولوجبا الاجتماعية، ثم الأنثربولوجيا الثقافية.

ويمكن القول إنه على الرغم من تعدد الاتجاهات حول تاريخ الأنثربولوجيا وموضوعها، إلا أنه يمكن الإشارة إلى ثلاث معالجات رئيسة:

- هناك أولا من تناول الأنثربولوجبا من خلال العرض لمجموعة منتقاة من الرواد الأوائل لهذا العلم ومن المحدثين على حد سواء، عارضا لأعمالهم بالشرح والتحليل والنقد، ومن هؤلاء الكتاب: سيدني سلفرمان في كتابيه: (مذاهب فكرية) و (معلمون).

- ثانيا: هناك من تناول الأفكار والقضايا الأنثربولوجية، القديم والحديث منها، وحاول تتبع مصادرها وتطوراتها منذ العصور القديمة حتى وقت النشر، يمكن أن نشير هنا إلى إيفانز ـــ بريتشارد عن الأنثربولوجيا الاجتماعية، الذي ظهر عام 1951.

- أما المعالجة الثالثة لتاريخ الأنثربولوجيا فقد جاءت في كتابات بعض الأنثربولوجيين عن خبراتهم الشخصية وسيرهم الذاتية في مجال الفكر الأنثربولوجي عامة إلى جانب أعمالهم ودراساتهم.ى نذكر من بين تلك الأعمال مقالة الباحثة الأمريكية "مارجريت ميد" المنشورة عام 1973 بعنوان (تغير أساليب العمل الأنثربولوجي)، ومما لا شك فيه أن أشهر الأعمال في هذا المجال قد جاءت على يد العالم الفرنسي، الذائع الصيت، كلود ليفي ستراوس؛ ذلك أن مؤلفه (مداريات حزينة) يتضمن دراسة شيقة للأنثربولوجيا وفلسفتها من زاوية الخبرة الشخصية، كما يعكس طبيعة الأفكار النظرية والعلمية التي شكلت فكر وموقف ليفي ستراوس تجاه الأنثربولوجيا، فـ(جل ما في الكتاب يتحدث عن رحلات المؤلف الاستكشافية فيما بين 1934 و1939، وشيء من رحلته إلى الهند في أوائل الخمسينيات)[3].

الرحلة الفكرية لليفي ستراوس من الفلسفة إلى الأنثربولوجيا:

لم يكن لليفي ستراوس، خلال فترة دراسته بجامعة السوربون، اهتمام كبير بالأنثربولوجيا، ولم يكن له أدنى تقدير لأهميتها. إلا أنه من ناحية أخرى، درس علم الاجتماع الفرنسي، فبدت له كتابات دوركايم وعلماء الأنثربولوجيا في فرنسا ضئيلة الأثر خلال فترة تكوينه بالسوربون وتبقى الشرارة الأولى التي ألهبت حماسته ووجهت مساره للأنثربولوجيا هي سنة 1933 حينما قرأ للمرة الأولى كتاب (المجتمع البدائي Primitive society) لعالم الأنثربولوجيا الأمريكي (روبرت لوي) وفيه اكتشف شيئا لم يعهده في دراساته الفلسفية السابقة، فبدلا من الأفكار المستعارة من الكتب والمراجع والمسكوكة في شكل تصورات ومفاهيم فلسفية مجردة التقى بتجربة حية عن المجتمعات البدائية.

ومن هنا قرر أن يصبح عالما في الأنثربولوجيا باعتبارها واحدة من المهن الأصيلة والنادرة، مثلها مثل الرياضيات أو الموسيقى، وهكذا غادر ستراوس ميدان الفلسفة التي أصبحت في نظره مثيرة للضجر والسأم وعندما عرض عليه سنة1934 منصب أستاذ لعلم الاجتماع بجامعة "ساو باولو" كان قبوله الوظيفة حماسيا، خصوصا حين علم أن هذه الوظيفة ستتيح له القيام ببعثات داخلية إلى بوادي البرازيل خلال العطلة الصيفية.

وعندما بدأ ليفي ستراوس عمله بجامعة ساو باولو، كان علم الاجتماع الفرنسي، كما تأسس على يد مواطنه دوركايم يمثل الاتجاه الغالب على منهج الدراسة في الجامعة، ولكن ستراوس أعلن رفضه لمدرسة دوركايم الاجتماعية، كما رفض كل محاولة تبتغي إخضاع علم الاجتماع للتقاليد الميتافيزيقة ؛ بل إنه نظر إلى نظريات دوركايم باعتبارها أداة إيديولوجية لتدعيم موقف الطبقات الحاكمة في البرازيل، وبدت له فكرة التضامن الاجتماعي عند دوركايم بمثابة الأساس العقلي لتأكيد سلطة حكومة الأقلية في البرازيل.

وفي عام 1938، استقال ستراوس من جامعة ساو باولو؛ لكنه حصل في المقابل على منحة من الحكومة الفرنسية من أجل مواصلة دراسته الميدانية في البرازيل التي استحوذت بواديها وقبائلها على كل تفكيره، ولا شك أن ما كتبه في مؤلفاته بعد ذلك في القبائل البدائية قد اعتمد في مادته العلمية على هذه الدراسة الميدانية بالدرجة الأولى.

وقد تأثر ستراوس بعالم الاجتماع الفرنسي مارسيل موس، فمن خلاله تعرف على اتجاه جديد في الأنثربولوجيا، واعتبر كتاباته بمثابة الأورغانون الجديد للعلوم الاجتماعية في القرن العشرين.

والحق أنه إذا كان ستراوس قد تعلم الكثير من ماركس وفرويد وعلم الجيولوجيا، فقد تعلم أيضا الكثير من موس، مثل تفسير العلاقة بين الحسي والعقلي، واكتشاف العقلانية في اللاشعور[4].

الفونولوجيا والأنثربولوجيا حسب ستراوس.

يرى ستراوس أن الفونولوجيا باعتبارها علما يعالج الوحدات الصوتية من خلال وظيفتها في لغة معينة، تقوم إزاء العلوم الاجتماعية، بالدور المجدد الذي قامت به الفيزياء النووية في إحياء مختلف فروع الرياضيات.

إن العالم الاجتماعي حينما يدرس مسائل القرابة، يجد نفسه في وضع صوري شبيه بوضع العالم اللغوي الفونولوجي ؛ذلك أن حدود القرابة، شأنها شأن الوحدات، هي عناصر ذات دلالة، وهي مثلها، لا تكتسب هذه الدلالة ما لم تندمج في أنظمة، ثم إن أنظمة القرابة مثل الأنظمة الفونولوجية يعدها العقل على مستوى الفكر غير الواعي، وأخيرا، إن معاودة بعض أشكال القرابة، وقواعد الزواج، والمواقف المفروضة بين بعض نماذج الأقارب تنتج عن حكم قوانين عامة، و لكنها مخفية[5].

ويخلص ستراوس من خلال الفصل الثاني من كتابه الأنثربولوجية البنيوية1، المعنون ب (التحليل البنيوي في علم اللغة والأنثربولوجيا) إلى وجود تطابق بين مبادئ الفونولوجيا، كما حددها تروبتسكوي، وبين دراسة علم الاجتماع لمسائل القرابة، وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

منهج دراسة الفونولوجيا للظواهر اللغوية	منهج دراسة علم الاجتماع لظاهرة القرابة
الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الواعية إلى دراسة بنيتها التحتية غير الواعية.	حدود القرابة شأنها شأن الوحدات الصوتية هي عناصر ذات دلالة.
التركيز على تحليل العلاقات بين الألفاظ ورفض البحث فيها ككيانات مستقلة.	لا تكتسب حدود القرابة دلالة مالم تندمج في أنظمة.
عدم الاقتصار على اعتبار الوحدات الصوتية أجزاء من منظومة ما دائما، بل افتراض منظومات فونولوجية واقعية وتوضيح بنيتها.	أنظمة القرابة يعدها العقل على مستوى الفكر غير الواعي.
السعي إلى اكتشاف قوانين عامة وجدت عن طريق الاستقراء أو بالاستنتاج المنطقي.	دراسة أشكال القرابة وقواعد الزواج بشكل متكرر، وفي مناطق بعيدة من العالم تنتج عن حكم قوانين عامة، ولكنها مخفية.

يخلص ستراوس إلى القول إن (تشابه المنهج الشديد بين العلمين يفرض عليهما واجبا خاصا في التعاون)[6]، ذلك أن العالم اللغوي يقدم إلى العالم الاجتماعي أصول كلمات تتيح له إقامة علاقات بين بعض ألفاظ القرابة، لم تكن مدركة إدراكا مباشرا، ويستطيع عالم الاجتماع، بالعكس، اطلاع العالم اللغوي على العادات والقواعد الوضعية والنواهي التي توضح استمرار بعض سمات اللغة أو تبدل بعض الألفاظ.

إن عالم اللغة يكشف استمرار العلاقات الزائلة العتيدة في مفردات اللغة المعاصرة، ويفسر له عالم الاجتماع، في الوقت نفسه، علة أبحاثه في أصل اللغات، ويؤيد صحتها.

لقد دعا ستراوس إلى أن تهتم الأنثربولوجيا باستخراج الأبنية اللاشعورية للعادات والتقاليد من المعطيات الأتنوغرافية بنفس الطريقة التي يحاول بها عالم اللغة استخراج القوانين الصوتية و النحوية والصرفية من مادة الكلام العادي، ذلك أنه يوجد تماثل بين الأبنية اللاشعورية للعادات وبين أبنية اللغة[7].

لقد حاول ستراوس ايجاد طرق بحث جديدة لأنثربولوجيا جديدة عن طريق استخدام البنيوية اللغوية، خصوصا المنهج الفونولوجيي، كما استخدم مختلف الآليات المرتبطة به من أنساق ورموز، ومن المهم أن نشير إلى أن ستراوس نقل مفهوم البنية من المنهج الفونولوجي إلى الأنثربولوجيا وعلم الاجتماع، باعتبار أن اللغة تعبر عن مجموعة مركبة من بنيات لا شعورية تتمتع فيها الألفاظ بمقدار من العلاقات فيما بينها وبأهمية واحدة وتضع الكائن البشري في المرتبة الثانية بعد البنية الاجتماعية من حيث الأهمية.

ويبدو أن ستراوس بنقله المنهج الفونولوجي إلى الأنثربولوجيا، يحاول صياغة قوانين تحدد العلاقات الضرورية بين البنيات الاجتماعية اللاشعورية أو جزئيات البناء الاجتماعي كما في علم اللغات، كما ربط بين البنيات الثقافية وبين بنيات اللغات.

نقد كلود ليفي ستراوس لفلادمير بروب.

خصص ستراوس فصلا كاملا في كتابه الأنثربولوجيا البنيوية 2 عنونه ب (البنية والشكل: ملاحظات على كتاب فلاديمير بروب)، وفيه يرى ستراوس أن بروب ركز في دراسته للحكاية العجيبة على الشكل دون المحتوى، كما فصل بين الجانبين وذلك من خلال تفريقه بين أفعال الشخوص من جهة والشخوص التي تقوم بهذا الفعل من جهة أخرى.

ويشير ستراوس، أيضا، إلى أن بروب عزل الحكايات الخرافية عن دراسة الأساطير وأعطاها أهمية كبرى بالرغم من وجود علاقة وطيدة بينهما، حيث أن الحكاية الخرافية في الأصل هي سليلة الأساطير، وجاء في قاموس الأنثربولوجيا أن الأسطورة (قصة تقليدية من عالم غير موجود متخيل وزمن غير معروف ولمؤلف مجهول أبطالها خياليون وهم رجال وحيوانات وآلهة ومخلوقات فوق الطبيعة)[8].

وإذن، فالأسطورة بهذا المعنى ارتبطت بكل ما هو مقدس وتسعى إلى تفسير ما ينسجه خيال المجتمع الشعبي كما أدت دورا فكريا عقائديا في فترة كان الإنسان في حاجة ماسة لها...ثم تحولت بعد ذلك إلى حكاية دنيوية أصبحت تنتمي إلى نوع شبيه بالأسطورة أي الحكاية الخرافية أو القصة البطولية.

ويبدو أن ستراوس ينتقد بروب في هذه النقطة بالذات، إذ يرى أن الفرق الوحيد بين الأسطورة والحكاية يكمن أساسا في الدرجة، وبالتالي يجب على أي دراسة علمية أن تكون ملمة بهما معا، ويمكن توضيح الفرق بين الأسطورة والحكاية من خلال الجدول الآتي :

الأسطورة	الحكاية
- تعالج ما هو مقدس. - أبطالها آلهة. - موضوعها ميتافزيقي. - مبنية على تقابلات نظرا لخضوعها للترابط المنطقي والمعتقد الديني.	- تعالج القضايا الدنيوية. - أبطالها من البشر. - موضوعها العلاقات بين البشر. - مبنية على تقابلات ضعيفة.

يرى ستراوس أن منهج بروب يهدف إلى تحليل المستوى الشكلي في مقابل منهجه البنيوي الذي يهدف إلى الغوص في أعماق السطح لاستخلاص الوحدات المرتبطة بالنظام الاجتماعي المتصل بالحكاية الخرافية، ويميز بين الشكلية والبنيوية؛ فيقول:(فيما يتعلق بالشكلية، يجب فصل المجالين تماما؛ لأن الشكل هو وحده المفهوم وأن المحتوى ليس إلا بقية مجردة من قيمة دالة وبما يتعلق بالبنيوية، ليس هذا التقابل موجودا: فليس ثمة مجرد من جهة، ومشخص من جهة ثانية، فالشكل والمحتوى من طبيعة واحدة ويخضعان للتحليل ذاته. يستمد المحتوى واقعه من بنيته وما نسميه الشكل هو أن توضع في بنية بنيات محلية يتألف منها المحتوى)[9].

بنية الخطاب الأسطوري في السيميائيات :

يعتمد ستراوس في عرض منهجه الخاص بتحليل الأساطير على إعطاء مفهوم للأسطورة، فهي تمثل لديه نظاما متناسقا من التقلبات ذات لغة رمزية، فـ(الأسطورة تشكل جزءا لا يتجزأ من اللغة، نعرفها بالكلام وتتعلق بالكلام)[10]، ولذلك فهو ينطلق في تحليله البنيوي للأسطورة من المبادئ التالية:

✓ لا يتوقف معنى الأسطورة على عناصرها وهي معزولة، بل على الطريقة أو الكيفية التي تنظم بها العناصر المكونة لها، فـ(إذا كانت الأساطير تنطوي على معنى، فلا يمكن أن يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها، بل بطريقة تنسيق هذه العناصر)[11].

✓ تنتمي الأسطورة إلى نظام اللغة و(تشكل جزءا لا يتجزأ منه إلا أن اللسان، كما هو مستعمل في الأسطورة، يظهر بعض الخصائص النوعية التي تميزها عن باقي الاستعمالات الأخرى)[12].

✓ يتمثل المبدأ الثالث في كون هذه الخصائص ذات طبيعة مركبة ومعقدة، فوق مستوى العبارة اللغوية المعتادة، وبالتالي فإن(هذه الخصائص ذات طبيعة أعقد من تلك التي تصادفنا في عبارة لغوية من طراز غير معين)[13].

وانطلاقا من هذه المبادئ الثلاث، يتوصل ستراوس إلى نتيجتين هامتين هما :

- الأسطورة، ككل كائن لغوي، مكونة من وحدات مؤلفة داخلية.
- وجود هذه الوحدات المؤلفة يستلزم وجود الوحدات التي تتدخل عادة في بنية اللغة(أي الوحدات الصرفية والوحدات الدلالية)، ويسمي ستراوس هذه العناصر التي تتعلق تعلقا خاصا بالأسطورة (والتي هي أكثر العناصر تعقيدا) الوحدات المؤلفة الكبيرة[14].

ويطلق ستراوس على هذه الوحدات المؤلفة الكبيرة المكونة للأساطير اسم "الميتامات Mytem" وهي



أشد تعقيدا من باقي الوحدات، فهي لا تندمج معها لكن توجد على مستوى أعلى منها كما أنها لا تعني دراسة العلاقات منفصلة، وإذا أدخلنا عنصر الزمن فإن هذه العلاقات تبدو متباعدة (إذا ما وضعت في مكان من وجهة نظر أنية أو تزامنية تم التوصل إلى إعادتها مجموعتها الطبيعية)[15]، وبذلك توضع الأسطورة داخل نظام مزدوج من الإشارة الزمنية، فهو من ناحية البعد الأول زمني متحرك وآخر ثابت متوقف أي تتمثل فيه خصائص كل من اللغة باعتبارها نظاما اجتماعيا له وجود حقيقي في العقل، وكذلك خصائص الكلام من حيث هو وجود حي مباشر واستخدام فردي للغة.

يعتمد ستراوس في تحليله للأسطورة على بعض الخطوات الإجرائية، التي يمكن إجمالها فيما يلي :

- تحليل كل أسطورة تحليلا مستقلا، مع محاولة التعبير عن تتابع الأحداث بأقصر الجمل الممكنة.
- تدوين كل جملة على بطاقة تحمل رقما يطابق مكانها في الحكاية[16].

وستراوس في تطبيقه هذا المنهج على الأسطورة، يقوم في البداية بوضع الأحداث حسب تتابعها في المتن، حيث يمكن قراءتها من اليمين إلى اليسار في محور أفقي ومحور آخر عمودي من خلاله يمكن معرفة تشابه وحداتها الدلالية، وبهذا يمكن فهم وتمثل كل وحدة داخل العمود " موتيما" تفصح من خلاله الأسطورة على النظام الاجتماعي الذي تنتمي إليه.

وبعد ذلك، يخلص ستراوس إلى القول إن:(جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب أو طريقة السرد أو النحو، بل في الحكاية التي رويت فيها الأسطورة لسان، بل لسان، يعمل على مستوى رفيع جدا، يتوصل المعنى فيه إلى الانفصال عن الأساس اللغوي الذي بدأت سيرها منه)[17].

تحليل ستراوس لأسطورة أوديب.

اتخذ العديد من الدارسين التحليل الذي قدمه ليفي ستراوس لأسطورة أوديب الشهيرة نموذجا للتطبيق، ومن هؤلاء الأستاذ الطاهر واعزيز في كتابه (بنيوية كلود ليفي ستراوس)، والأستاذ عبد الحميد بورايو في كتابه (منطق السرد).

يعالج ستراوس أسطورة أوديب، فيجرب بالتتابع مختلف ترتيبات الوحدات الأسطورية الكبيرة إلى أن يصادف منها واحدا يلبي الشروط الثلاث التي سبقت الإشارة إليها.

وكإجراء تطبيقي يفترض ستراوس كيفيا تمثيل هذا الترتيب من خلال الجدول التالي:

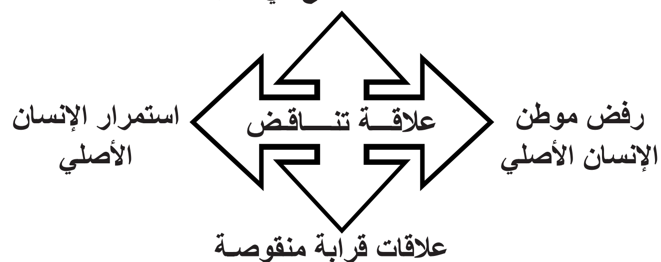
كادموس يبحث عن أخته أوروبا التي خطفها زيوس.	ا لسبا ر تو ي يبيدون بعضهم بعضا.	كادموس يقتل التنين.	لابداكوس(والد لايوس) أعرج.
أوديب يتزوج أمه جوكاست	أوديب يقتل والده لايوس.	أوديب يدمر السفنكس	لايوس (والد أوديب) أيسر.
أنتيغون تدفن أخاها بولينيس منهكة التحريم.	إيتيوكل يقتل أخاه بولينيس.	(3)	أوديب: قدم متورمة.
(1)	(2)		(4)

والملاحظ من خلال الجدول، أن ستراوس قسم أسطورة أوديب إلى أربعة أعمدة، يضم كل عمود منها عدة علاقات تنتمي إلى " رزمة واحدة "، ويشير إلى أن رواية هذه الأسطورة قد يبدأ بقراءة هذه الأسطر من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى إلى الأسفل بصرف النظر عن هذا الترتيب في أعمدة، ولكن إن تعلق الأمر بفهم الأسطورة، فإن نصف الترتيب الزمني (من الأعلى إلى الأسفل) يفقد قيمته الوظيفية وتتم القراءة من اليمين إلى اليسار عمودا بعد آخر، باعتباره كلا[18].

بعد ذلك يعمد ستراوس إلى حزم مجموع العلاقات في أعمدة، وهي طريقة تكشف لنا عن معنى ودلالة المجموع، فيخلص إلى كون السمة المشتركة للعمود الأول تكمن في علاقات قرابة مبالغ في تقديرها، أما العمود الثاني فيعبر عن نوع آخر من العلاقات، وهي علاقات قرابة مقدرة بأقل من الحقيقة أو منقوصة، أما السمة المشتركة للعمود الثالث فتكمن في رفض موطن الإنسان الأصلي، أما العمود الرابع فيرى ستراوس أنه يحتاج بعض الايضاحات (إذ أن معنى لفظة، وفق الاستعمال، لا يمكن تحديده إلا بوصفه من جديد في القرائن التي تأكد فيها. وعليه، فإن أسماء العلم تقع، بالتعريف، خارج القرينة)[19]، بعد هذه الإشارة، يخلص ستراوس إلى أن السمة المشتركة في العمود الرابع هي استمرار موطن الإنسان الأصلي.

ويلاحظ ستراوس إلى أن العلاقات القائمة بين مكونات الأعمدة الأربع قائمة على التناقض، ذلك أن(علاقة العمود الرابع بالعمود الثالث هي ذاتها علاقة العمود الأول بالثاني، وقد تم التغلب على تعذر ربط مجموعات علاقات والاستعاضة عنه، بالجزم باتحاد علاقتين متناقضتين فيما بينهما في نطاق كون كل منهما، كالأخرى، متناقضة مع ذاتها)[20].

إن ما تمت الإشارة إليه سابقا، يمثل له ستراوس في الرسم التالي:



ويعمد ستراوس في دراسته للأساطير إلى تفسير أسطورة بأساطير أخرى، وذلك بالرجوع إلى أسطورة واحدة أطلق عليها "الأسطورة المرجعيةMythe référence "، فبدل الغوص في عقد مقارنات بين عناصر الأسطورة الواحدة و البحث في الأصول الأولى التي تعود إليها، اتبع طريقة ومنهجا عمد فيه إلى دراسة كل أسطورة بمجموع رواياتها التابثة فـ(إذا كانت الأسطورة - أسطورة أوديب مثلا - تتألف من مجموع قراءاتها المختلفة، فسيكون على التحليل البنيوي أن يدرسها كلها بالطريقة ذاتها)[21].

ومن ثمة، فالهدف الذي يسعى إليه ستراوس من وراء ذلك هو الانتهاء إلى القانون البنيوي للأسطورة المدروسة[22]. ولتحقيق ذلك يفترض 3 مبادئ كالآتي:

✓ تحتمل الأسطورة الواحدة عدة قراءات، إذ لا توجد قراءة واحدة لها ولا بد من الربط بين هذه التفاسير.
✓ يشترط ستراوس عدم تفسير كل أسطورة على حدة، بل لا بد من النظر إليها ككل.
✓ عدم جواز تفسير مجموعة من الأساطير إلا من خلال العودة إلى:
- مجموعات أخرى من الأساطير.
- إثنوغرافية المجتمعات التي جاءت منها الأساطير[23].

ويعتمد ستراوس - من خلال

هذه المبادئ- في تحليله على الأسطورة المرجعية ويستنجد في ذلك بالسياق الإتنوغرافي، ثم يعمد إلى عقد مقارنات مع أساطير أخرى في نفس المجتمع، كما ينتقل إلى أساطير أخرى في مجتمعات أخرى شريطة وجود روابط حقيقية بين هذه الأساطير سواء أكانت تاريخية أو جغرافية.

على سبيل الختم.

لقد استند ستروس في تفسيره لبنية السرد في الأسطورة إلى تقابلات ضمنية، فهو يعتبر أن كل أساطير الثقافة تستند إلى عدد محدود من الموضوعات القائمة على تقابلات تتصل بالتضاد بين الطبيعة والثقافة، وبالتالي فهو يرفض التعريف الذي أعطاه بروب للحكاية باعتبارها تتابعا لواحد وثلاثين وظيفة، ويحاول تقليص عدد الوظائف بهدف الاحتفاظ بأقل عدد ممكن منها[24]. فبالنسبة إليه، يمكن اختزال كل أسطورة إلى بنية أساسية، ذلك أن جميع الحكايات والأساطير المعروفة ينتج عنه مجلدات كثيرة جدا، ولكن يمكن اختزالها إلى عدد بسيط من الأنماط إذا نحن استخلصنا من تعدد الشخصيات عددا قليلا من العناصر الوظيفية[25].

ومجمل القول، إن الخطاب والخطاب الأسطوري على وجه الخصوص، شكل من أشكاله الأساسية ينتمي إلى نظام اللغة، فالأسطورة كلام وتتعلق بالكلام، بحسب تعبير ستراوس، ولذلك كانت الأسطورة مثلها مثل اللغة ذات طبيعة بنيوية، وتتجلى هذه الطبيعة البنيوية في اللغة على شكل حزمة من العلاقات القائمة على أساس أبسط وحدة دلالية هي الفونيم.

الهوامش :

* كاتب من المغرب

1 - محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي ستراوس،دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1999،3، ص 162
2 - البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي ستراوس، ص234.
3 - كلود ليفي ستراوس، مداريات حزينة، ترجمة محمد صبح، تقديم د، فيصل دراج،دار كنعان للدراسات و النشر و الخدمات الإعلامية،ط2003،1 – 2000،ص1
4 - محمد مجدي الجزيري، البنيوية و العولمة في فكر كلود ليفي ستراوس،،دارالحضارة للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1999،3، ص15
5 - كلود ليفي ستراوس، الأنثربولوجية البنيوية 1، ترجمة د مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي،دمشق 1977،ص 52.
6 - المرجع نفسه،ص 53
7 - البنيوية و العولمة في فكر كلود ليفي ستراوس، ص 30
8 - أحمد زغب، الأدب الشعبي : الدرس و التطبيق، مطبعة مزوار، ط1، الوادي،2008، ص 13
9 - كلود ليفي ستراوس،الأنثربولوجيا البنيوية 2، ترجمة د محمد صالح، مراجعة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق 1983، ص 190.
10 - الأنثربولوجيا البنيوية 1، ص 246.
11 - المرجع نفسه، ص 248.
12 - المرجع نفسه،ص 249.
13 - الأنثربولوجيا البنيوية 1، ص 249.
14 - المرجع نفسه، ص 249.
15 - عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ط ديوان المطبوعات، 1993، ص 31.
16 - الأنثربولوجيا البنيوية 1، ص 249.
17 - الأنثربولوجيا البنيوية 1، ص 248.
18 - الأنثربولوجيا البنيوية 1، ص 253.
19 - المرجع نفسه، ص 254.
20 - المرجع نفسه، ص 256
21 - الأنثربولوجيا البنيوية 1، ص 257.
22 - المرجع نفسه، ص 258.
23 - الطاهر واعزيز، بنيوية كلود ليفي ستراوس، مطبعة فضالة،المغرب، د ت، ص 120.
24 - سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية،دار تينمل للطباعة و النشر،ط 1، 1994.
25 - الأنثربولوجية البنيوية 1، ص263.

الحجاج في اللغة والتداولية المدمجة:

أسسه النظرية، ومفاهيمه، ونماذجه

عبدالكريم بنعطية

تمهيد:

شكلت أعمال أوزوالد ديكرو O.ducrot أساس نظرية الحجاج في اللغة ضمن ما أطلق عليه التداولية المدمجة. وذلك منذ سبعينيات القرن العشرين. بعد ذلك انضم انسكومبر Jean-Claude Anscombre إلى ديكرو ليطورا معا نظريتهما عن الحجاج في اللغة. وسنحاول في هذا المقال التعريف بمفهوم الحجاج عند أصحاب هذا التوجه، وتقديم أهم المصطلحات الأساس التي بنيت عليها هذه النظرية، والنماذج التي قدمتها.

1 - الأسس النظرية للحجاج في اللغة:

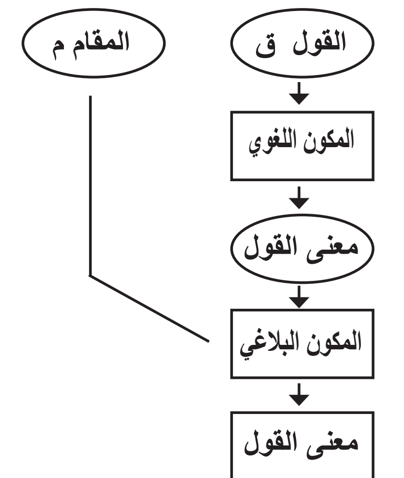
انطلقت نظرية الباحثين من فرضيتين اثنتين تتمثل الأولى في كون «موضوع التداولية المدمجة لا يتشكل من الملفوظ، وإنما يتشكل،بالأصح، من ذلك المعنى المرتبط بذلك الملفوظ»[1] أما الفرضية الثانية، فهي تتعلق بالتوجيه الحجاجي (argumentative orientation) وتوظف للمؤشرات الحجاجية بشكل سلبي أو إيجابي.

تبتعد تداولية ديكرو عن التداولية التقليدية، وذلك باستبعادها لمجموعة من الوقائع. وقد عبر ديكرو عن ذلك في إطار تعليقه على كتابه (كلمات الخطاب): حين أقول إن كتابنا يدرس الملفوظات من زاوية التلفظ، فإنني لا أقصد القول إننا نريد تجلية هذه الملفوظات من خلال إعادة بناء جذورها التكوينية، والكشف عن المقاصد المحركة لها والآليات المعرفية التي جعلتها تتحقق. إن مفهوم التلفظ الذي أوظفه لا علاقة له بالسيكولوجيا، بل ولايفترض أصلا أن الملفوظ تم إنتاجه من قبل ذات متكلمة، إننا نسند إلى هذا المفهوم وظيفة دلالية خالصة[2].

إن استبعاد عناصر خارج نصية قد فتح الباب أمام شكل جديد من الدراسات اللسانية البنيوية، لكنها ظهرت بلبوس البلاغة الجديدة أو ما يصطلح عليه بالحجاج. وسينطلق ديكرو في نظريته هاته من الملاحظة البسيطة التي تشير إلى أن كثيرا من أفعال التلفظ تتميز بوظيفة حجاجية، تسعى إلى جعل المخاطب يصل إلى نتيجة معينة أو ينصرف عنها، ويمكن أن تكون الملاحظة الأقل بساطة هي أن هذه الوظيفة تخلف علامات في بنية الجملة ذاتها؛ إن القيمة الحجاجية لملفوظ ما ليست فقط نتيجة للمعلومات التي يتضمنها، ولكن الجملة يمكنها أن تتضمن صريفات وعبارات وصيغا مختلفة تؤدي إضافة إلى مضمونها الإخباري وظيفة منح الملفوظ وجهة حجاجية[3]. وعلى هذا الأساس فإن تصور ديكرو وزميله يقضي بأنه توجد في أغلب الملفوظات، بعض الظواهر التي تتحدد قيمتها التداولية بشكل مستقل عن مضمونها، وهذه الظواهر لها وجود فعلي، إلى درجة لا يمكن اعتبارها هامشية دائما ... بل يتعلق الأمر بعلامات منطبعة في البنية التركيبية[4].

إذا نظرنا إلى القول الآتي: أنا مريض لكنني صائم. وانطلقنا من وجهة نظر التداولية المدمجة، فإننا سنجد أن الرابط "لكن" قد شكل نقطة تأثير معنوي ودلالي، تجعله يوجه عملية التأويل انطلاقا من الربط بين محتوى العبارة الأولى "أنا مريض" والعبارة الثانية "أنا صائم" (وقد وضع ديكرو قاعدة، ل"لكن"؛ "ن ق" استخلص ن ومن

ك استخلص لا-ن ومن ق لكن ك استخلص لا-ن" حيث "ق" و "ك" قضيتان و"ن" نتيجة فالاستدراك ب"لكن" يوجه دلالة القول كله إلى سلب نتيجة مضمون الجمل المستدركة. وحصيلة تحليل المكون اللغوي هي دلالة القول اللغوية[5]. أما في المكون البلاغي. فإن التوصل إلى دلالة القول وتأويلها يتم عن طريق استحضار المكونات المقامية والسياقية التي تفرضها عملية التخاطب، بين المخاطب والمخاطب؛ كالعوامل الاجتماعية، والمكان، والزمان، والعوامل النفسية والسياسية. وقد وضع ديكرو خطاطة تصف هذه العمليات، التي يبرز فيهما المكون اللغوي والبلاغي، وهي على الشكل التالي:



يتأسس مشروع التداولية المدمجة إذن على بناء الدلالة داخل الخطاب المثالي. والمقصود بذلك صياغة دلالة الخطاب انطلاقا من المظاهر اللغوية القابلة للصياغة على أساس التوجهات والتعليمات التي توفرها أبنية اللغة للقائل حتى يوجه خطابه وجهة ما[6]. ومن هنا فإن التداوليات المدمجة تتخذ تحديدا آخر في نظر أنسكمبر، فإذا كنا نقصد بالتداوليات دراسة قيم فعل الأقوال valeur d'action فإننا نتبنى الموقف القاضي بأن وجود التداوليات يظهر انطلاقا من المساوى الدلالي العميق. إنها فرضية الدلاليات المدمجة: تتضمن القيمة الدلالية العميقة مؤشرات ذات طبيعة تداولية[7] فعبارة من قبيل: أصر على أن تخرج تحمل بنية دلالية عميقة هي الأمر بالخروج وبالتالي تعد البنية الدلالية العميقة ذات طبيعة حجاجية، خلافا للقائلين بخاصيتها الوصفية، ذلك أنه عند التلفظ بخطاب ما، لا نروم الوصف أو الإخبار وإنما نسعى إلى رسم "وجهة" لخطابنا وتوجيهه صوب نتيجة مقصودة[8]. ولعل ما يميز تداوليات الباحثين عن التداوليات التقليدية، أن المحتوى الإجباري عندما يتجلى فإنه يشتق، في الغالب الأعم من القيم الحجاجية، الأكثر عمقا والعكس ليس صحيحا[9].

2 - الحجاج في نظرية التداولية المدمجة:

عرف الباحثان الحجاج بأنه: إنجاز لعملين هما: عمل التصريح بالحجة من جهة، وعمل الاستنتاج من جهة أخرى، سواء أكانت النتيجة مصرحا بها أم ضمنية[10]. وعليه فالحجاج هو علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخطاب، تنتج عن عمل المحاجة، ولكن هذا العمل محكوم بشروط لغوية فلا بد أن تتوفر الحجة في (ق1) شروط محددة حتى تؤدي إلى (ق2)، لذلك فإن الحجاج مسجل في بنية اللغة ذاتها وليس مرتبطا بالمحتوى الخبري للأقوال ولا بمعطيات بلاغية مقامية فحين (نتكلم عن الحجاج، فنحن نحيل دائما على خطابات تضم على الأقل ملفوظين (أ) و (ب) حيث يقدم الأول لتجويز autoriser الآخر، لتسويغه justifier أو لفرضه imposer الأول حجة argument والثاني نتيجة[11] conclusion

إن الحجاج لا يمكن أن يتحقق إلا بالتلفظ énonciation إذ يمكن (اعتبار التلفظ حجة فرعية يجب أخذها بعين الاعتبار لتأويل الكلام الذي يتلفظ به المتكلم، لذلك عد ديكرو التلفظ ذا طبيعة تفسيرية[12] d'ordre herméneutique.

وقد تردد التعريف السابق عند الباحثين، فنلفيهما يصرحان قائلين: (حين نصف خطابا بأنه خطاب حجاجي، فذلك معناه أن هذا الخطاب يحتوي على ملفوظين اثنين على الأقل : م1 وم2؛ حيث يقوم أحدهما بتعزيز الآخر وإسناده، فيسمى الأول حجة والثاني نتيجة[13].

3 - أنواع الحجاج ومجالاته في نظرية التداولية المدمجة:

يميز ديكرو بين الحجاج الخطابي l'argumentation rhétorique وبين الحجاج اللساني l'argumentation linguistique وذلك بسبب الخلط الكبير الذي يقع فيه القراء. فيعرف الأول بأنه النشاط الكلامي الذي يهدف إلى حمل شخص ما على الاعتقاد بشيء ما. وهذا النشاط هو في الواقع أحد موضوعات الدراسات التقليدية للخطابة[14].

ويؤكد ديكرو على أنه لا يأخذ بعين الاعتبار إلا النشاط اللغوي للكاتب أو الخطيب الذي يستعمل الكلام للحمل على الاعتقاد. هذا التحديد مهم جدا لأن هناك وسائل أخرى للحمل على الاعتقاد غير الكلام: يكفي مثلا وضع المرسل إليه في وضعية حيث من مصلحته أن يعتقد ما يراد له أن يعتقد. "لكنه لن ينشغل بذلك وسيأخذ" بعين الاعتبار الإقناع

بالكلام وبالخطابة فقط[15].

ويعرف الثاني قائلا: "الحجاج اللساني" أو باختصار "الحجاج"... سأسمي حجاجا أقسام الخطاب المكونة من قضيتين (ح) و (ن)، متصلتين ضمنيا أو صراحة برابط من نوع "إذن"، "من ثم"، "لذلك"...سأسمي (ح) الحجة، وسأسمي (ن) النتيجة. هذا التعريف يمكن توسيعه ليشمل تسلسلات تصل ليس قضيتين تركيبيتين فحسب، بل متتاليتين من القضايا، مثلا، فقرتين من مقال، يؤول النحويون واللسانيون عموما هذه التسلسلات "ح إذن ن" بالقول: إن (ح) تبرر (ن)، (ح) تحقق صدق (ن) وصحتها، أو على الأقل تجعلها أكثر قابلية مما كانت عليه قبل تسلسلها مع (ح)[16].

يوجه ديكرو مجموعة من الانتقادات للحجاج الخطابي من بينها أن الحجاج اللساني يقوم خاصة على كون حججنا لا تكون قاطعة أبدا[17].

ويقوم الانتقاد الثاني على التعريف السيء للمفاهيم المستعملة في الحجاج ويدافع عن هذا الرأي قائلا: فلنفترض أنني استنتج ان أحدهم غيور وذلك بالاستناد إلى حجة مفادها القول "إنه محب". أستعمل مفهومي "حب"و"غيرة" وهما مفهومان لا يستطيع أحد تعريفهما. يمكن الرد علي بالقول إن الشخص الذي أتحدث عنه ليس "محبا" بالضرورة، الأمر الذي يقوض حجاجي[18]. إضافة إلى كون الإقناع يتطلب الاستناد إلى أسباب أخرى غير الأسباب العقلانية، وهذا ما تركز عليه الخطابة التقليدية[19]. في حين أنه يدافع من جهته على أن الحجاج الخطابي l'argumentation discursive لا طابع عقلاني له، وأنه لا يقدم تبريرا ولا حتى مسودة ضعيفة أو ناقصة للتبرير[20].

يوسع ديكرو مفهوم الحجاج ليشمل جميع البنى اللغوية لأن معظم العبارات سواء كانت مستعملة قصد الإقناع أم لا، تحتوي في معناها على حجاج، أعني بهذا كما عنيت إلى غاية الآن تسلسلات ب"إذن" أو ب"مع ذلك". فجملة حملية بسيطة مثل "عوقب الجناة" تفترض إذن" بين واقع الجناية وواقع العقاب، بل يمكننا، أكثر من ذلك، حسب وجهة نظري أنا وماريون كاريل، أن نكشف عن حجاج في الدلالة الداخلية لكثير من الكلمات[21].

يعتبر الباحثان، ديكرو وانسكمبر، أن وظيفة الحجاج اللغوي هي التوجيه، الذي يكمن في مستويين هما؛ مستوى السامع، ومستوى الخطاب نفسه والآية في توجيه السامع التأثير فيه، أو مواساته، أو إقناعه، أو جعله يقوم بفعل ما، أو إزعاجه، أو إحراجه. وفي مستوى الخطاب،يحصل هذا التوجيه عندما يكون القول (ق1)مؤديا بالضرورة إلى بروز (ق2)، بشكل صريح أو ضمني[22].

يرتبط الحجاج اللساني باستراتيجية إقناعية فعالة يسميها ديكرو التنازل la concession، ويشرحها قائلا: لنفترض أن متكلما يروم تحقيق قبول النتيجة (ز)، لنفترض أيضا أنه يمتلك حجة (ي) تسمح ب "ز إذن ي"، لكنه يعرف من جهة أخرى أن هناك الحجة (س) التي تسمح ب "س إذن لا ز"[23] يمكننا الوقوف عند مثال توضيحي قدمه ديكرو، يتمثل في أنني أريد الآن أن أقنع صديقي بالنتيجة (ز):"لا ينبغي لك أن تدخن"[24] بحوزتي الحجة "ي" :"التدخين يجعلك تسعل"[25]، لكنني أعرف أيضا أن المدخنين لهم الحجة (س):"التدخين يخفض القلق" والتي يمكن اتباعها ب"إذن" مع النتيجة "لا ز" ثم النتيجة "لاينبغي التوقف عن التدخين". من هنا يتساءل ديكرو عن الحل في هذه الحالة، ليجده في إستراتيجية أخرى سماها الحجة المضادة، والتي يمكننا التأكد من فعاليتها بتطبيقها على المثال السابق إذ نشير أولا إلى الحجة المضادة (س) ثم نتبعها ب "لكن ي"، أي "نعم التدخين يخفض من القلق لكنه يجعلك تسعل"

4 - الحجاج والاستدلال

يجري الخلط في أغلب الأحيان بين مفهوم الحجاج ومفهوم الاستدلال في الدراسات التداولية، لذلك سعى الباحثان إلى تعريف الاستدلال بقولهما؛ عندما يقوم القائل م الذي يقول القول 'ق' بعمل استدلال إذا أحال في الوقت نفسه الذي يقول فيه ق، على حدث س معين يقدمه على أنه نقطة انطلاق لاستنتاج déduction يؤدي إل عملية ق[26].

بالنسبة لديكرو فإن الاستدلال والحجاج يتعلقان بنظامين مختلفين بشكل كامل، نظام ما نسميه عادة "المنطق"، ونظام ما سأطلق عليه "الخطاب". لا يؤلف الاستدلال، القياس المنطقي مثلا، خطابا بالمعنى القوي الذي أمنحه لهذا اللفظ. فالأقوال التي يتألف منها هذا الاستدلال مستقلة بعضها عن بعض، حيث يكون كل قول منها معبرا عن قضية معينة، أي محددا حالة (أو مجموع حالات) حقيقية أو مفترضة لهذا العالم. لهذا لا يكون تسلسل الأقوال، في استدلال ما، مؤسسا على الأقوال ذاتها لكن على الفضايا المتضمنة فيها، على ما تقوله أو تفترضه

حول العالم[27].
من خلال التمييز السابق نستنتج أن الاستدلال يقع في مجال المنطق وقوامه ترابط القضايا التي تصف حالات الأشياء في الكون ...أما الحجاج فمجاله الخطاب نفسه الذي تسيره قوانين داخلية تفرض استئناف القول فيه على هذا الوجه أو ذاك[28]. وعلى هذا الأساس يكون الحجاج خاصية لغوية دلالية وليس ظاهرة مرتبطة بالاستعمال في المقام[29]. كما أن الحجاج يتصل بالعلاقات بين الأقوال في الخطاب عكس الاستدلال الذي يتصل بالعلاقات بين القضايا التي يحكم عليها بالصدق أو الكذب وكل خلط بينهما مؤد إلى إسقاط البنية المنطقية على مجال له مبادئه وقواعده الخاصة ودور التداولية المدمجة ونظرية الحجاج بالخصوص هو إبراز هذه المبادئ وكيفية اشتغالها[30].

5 - الفروق الجوهرية بين الروابط الحجاجية والعوامل الحجاجية:

شددت التداولية المدمجة على أن الحجاج يكون في اللغة وبها، وليس مرتبطا بالوقائع التي تعبر عنها الأقوال إذ تتضمن الكثير من الأفعال التلفظية وظيفة حجاجية... أروم جعل المخاطب يصل إلى نتيجة معينة...تتجلى هذه الوظيفة في موسومات **marques** تظهر في بنية الجملة نفسها: لا تتحدد القيمة الحجاجية لقول معين بناء على المعلومات التي يتوسل بها المخاطب، بل يمكن أن تتضمن الجملة مورفيمات أو تعابير أو صيغا (لغوية) تمنح للقول وجهته الحجاجية[31]. وبالتالي فمعنى الجملة يكون تابعا لتعليمات **Instruction** تحدد الوجهة التداولية للحجاج (وعادة مايقترن الحديث عن هذه التعليمات، في أعمال انسكمبر وديكرو 1983، بمفهوم "كلمات الخطاب" **Mots du discours** أو الروابط الحجاجية، وهي موسومات لغوية ليس الغرض منها إقامة ترابط بين قضيتين فحسب، وإنما تضطلع بوظيفة توجيه تأويل هذا الترابط، بحيث يغدو الحديث واردا عن كلمة موجهة[32] **mots instructionnel**

يمكن التمييز بين نوعين من المورفيمات الحجاجية؛ الروابط الحجاجية **connecteursles**، والعوامل الحجاجية **es opérateursl**. فالأولى فهي تربط بين قولين أو حجتين على الأصح أو أكثر، وتسندإلى كل قول دورا محددا داخل الاستراتيجية الحجاجية العامة، ويمكن التمثيل للروابط الحجاجية بالأدوات التالية: لكن، حتى، لاسيما، إذن، لأن، بما أن...[33]

ومنه فإننا نتبين أن وظيفة الروابط الحجاجية غير مقصورة في ربط الحجج بالنتائج، وإنما تتعدى هذا النطاق الضيق، لتضطلع بوظيفة مركزية تتمثل في توجيه القول نحو وجهته الحجاجية[34]. والثانية لا تربط بين متغيرات حجاجية، أي بين حجة ونتيجة، أو بين مجموعة حجج، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجية التي تكون لقول ما، وتضم مقولة العوامل أدوات من قبيل: ربما، تقريبا، كاد، قليلا، كثيرا، ما...إلا، وجل أدوات القصر[35].

لتبين الوظيفة الحجاجية للروابط والعوامل، والكيفية التي توجه بها القول الحجاجي، نأخذ قولا حجاجيا نلتمس فيه الخروج لنزهة بحجة جمال الطقس. وسنجد صيغا مختلفة يتم بواسطتها تحقيق الربط الحجاجي، من قبيل:

أ - الطقس جميل لنخرج
ب - أليس الطقس جميلا؟ فلنخرج
ج - بما أن الطقس جميل فلنخرج

فالقول (أ)، عبارة عن قول شاهد، وذلك لتضمنه حجة خالية من أي عامل أو رابط، إلا من فعل الإثبات. في حين أن القولين (ب) و (ج) يتضمنان مجموعة من الروابط التي تمارس تأثيرها على عملية صياغة الحجة، وكذلك على معناها؛فالقول (ب) استفهام داخل جملة منفية وهذا التعامل بين الاستفهام والنفي هو الذي رشح هذه البنية وأشباهها لإفادة التقرير، بمعنى الإقرار بما يعرف، وهو ما يجعله أقوى حجاجيا من (أ) بما أن المخاطب يمكن أن يرفض محتواه، فينفيه وينفي انطلاقا منه النتيجة التي يجب استخلاصها[36].

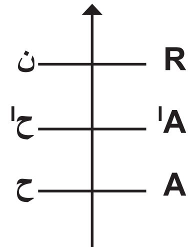
وبالنسبة للقول (ج) فالمخاطب يصوغ الحجة بطريقة تجعلها تفيد العلية فتبرز استناد الربط مع النتيجة إلى ما ينزل منزلة المتفق عليه بين المتخاطبين؛ إذ يعسر الربط ردا على التماس المخاطب بنفي الحجة[37].

وللتثبت من أن هذه الأقوال جميعا توجه القول وجهة حجاجية تدعم التماس الخروج، يكفي أن ننفي الحجة ونأتي بالنتيجة المقابلة، وهي التماس عدم الخروج حتى نتبين أن الترابطات تصبح عندئذ غير سائغة، إلا إذا كان جمال الطقس حجة تدعم عدم الخروج حسب مواضعة بين المتخاطبين أو على سبيل السخرية وما شابهها[38].

6 - نظرية السلالم الحجاجية

تحظى نظرية السلالم الحجاجية بمكانة مهمة داخل الدرس التداولي، إذ تشكل عصب نظرية

الحجاج في اللغة، وقد خصص ديكرو كتابا بعنوان السلالم الحجاجية **les échelles argumentative**، وتكمن أهمية نظرية السلالم الحجاجية أساسا في إخراج قيمة القول الحجاجي من حيز المحتوى الخبري للقول، وهذا يعني أن القيمة الحجاجية لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو بالكذب لأنها لا تخضع لشروط الصدق المنطقي، فهي ليست قيمة مضافة إلى البنية اللغوية، بل مسجلة فيها يتكهن بها التنظيم الداخلي للغة[39]. وقدعرف ديكرو السلم الحجاجي قائلا: نسمي القسم الحجاجي الذي يقوم على علاقة تراتبية سلما حجاجيا واختصاره هو "س.ح"(A.E) ونمثله في الشكل التالي:

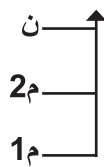


فالحجة (ح') أقوى حجاجيا للوصول إلى النتيجة (ن). وأسهل في الإقناع من (ح)، فالحجتان معا توصلان إلى النتيجة عينها، لكن ليس بالطاقة الحجاجية نفسها. فالحجة الأولى قاعدة للسلم وتساعد الحجة الثانية. لذلك فكلما اقتربت الحجة من رأس السلم، كانت أقوى وأوقع في نفس المتلقي.

تساق الأقوال الواردة في السلم الحجاجي باعتبارها حججا تختلف من حيث طاقتها الحجاجية، لكن وظيفتها هي أن تعضد بعضها بعضا، ومن هنا فلا يكتمل التوجيه إلا باستعمال رابط حجاجي يضم ترابط الحجج الواردة في السلم، ويجعلها مقبولة لدى المتلقي لهذا يستدعي مفهوم التلاؤم، وهو أن الحجة لا تكون حجة بالنسبة إلى المتكلم إلا بإضافتها إلى النتيجة، مع الإشارة إلى أن النتيجة قد يصرح بها وقد تبقى مضمرة[40].

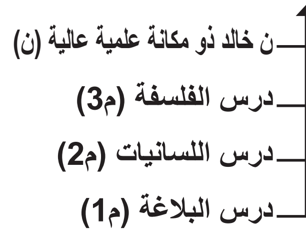
وهذا ما صاغه ديكرو في النص التالي: إذا افترضنا أن متكلما يضع الملفوظين م1 و م2 ضمن فئة حجاجية واحدة فتشترك عناصرها في معاضدة النتيجة نفسها (ن)، فإننا نقرر أنه (أي المتكلم) يعتبر م1 أقوى من م2 في علاقتها بالنتيجة (ن)، إذا كان المتكلم يرى أن القبول باستنتاج (ن) من م1 يستلزم القبول باستنتاج (ن) من م2 دون أن يكون العكس صحيحا[41].

ويمكن التعبير عن هذه الخاصية بالرسم التالي:



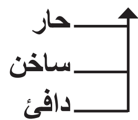
ومثاله قولنا :خالد أحسن به من طالب، درس البلاغة، واللسانيات، وحتى الفلسفة.

إن النتيجة التي يمكن استنتاجها، هي أن خالدا طالب ذو مكانة علمية متميزة. وقد تضافرت عدة حجج لدعم هذه النتيجة وهي على التوالي: دراسة البلاغة، واللسانيات، والفلسفة. لكن الحجة الأخيرة كانت ذات طاقة حجاجية أكبر من الحجتين السابقتين، وذلك لورودها بعد حتى. ويمكن أن نرصف هذه الحجج في سلم حجاجي على النحو التالي:

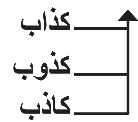


يتوفر السلم الحجاجي عدة مستويات، تتخذ أشكالا عدة:

أ - سلمية المعجم: قدم ديكرو نماذج عن سلمية المعجم متمثلة في تراتبية الصفات كتلك التي تطلق على حالة الطقس (منعش، بارد، قارس)، (دافئ/ ساخن/حار)، ويمكن أن نجد ملامح هذه السلمية المعجمية في المعاجم العربية القديمة، خاصة تلك المسماة معاجم المعاني كفقه اللغة وسر العربية للثعالبي.ويمكنا إخضاع هذه الصفات لتراتبية السلم الحجاجي على الشكل التالي:



ب - سلمية الصيغ الصرفية: أمر يتعلق بالصيغ الصرفية للكلمات، وتتجاوز البعد المعجمي إلى مورفولوجية الكلمة فإذا أخذنا بعض الصيغ المشتقة من الفعل "كذب" فيمكن إدراجها تراتبيا في سلم حجاجي كما يلي:

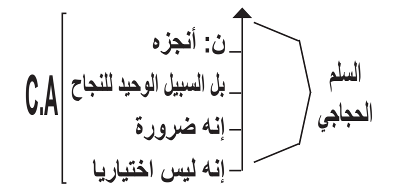


ج - سلمية التقسيم البلاغي: ما يوفره المكون البلاغي للملفوظ من قيمة مضافة عبر تبدلات جهازه، ليحتل درجة مهمة من السلم الحجاجي، وبالتالي فهو ذو طاقة حجاجية تدفع المتلقي إلى الإذعان والتسليم[42].

يعد مفهوم القسم الحجاجي، أو الفئة الحجاجية، مفهوما مركزيا في نظرية السلالم الحجاجية ويختصره[43] بـ(C.A)

ويعرفه ديكرو قائلا: إن المتكلم في وضعية خطاب محددة، يمكن

أن يضع ملفوظين في قسم حجاجي واحد، يفضي إلى نتيجة "ن" شرط أن يقود الملفوظان إلى النتيجة "ن" نفسها ويخدماها[44]. ولكن إذا ما تأملنا طبيعة العلاقة التي تربط الحجتين فإننا _ بكل تأكيد_ سنجد إحداهما أقوى من الأخرى بالنظر إلى النتيجة (ن) ويمكن الوقوف على أهمية القسم الحجاجي انطلاقا من النموذج التالي (أنجز خالد بحث التخرج)



وعليه يكون السلم الحجاجي كل فئة/ قسم حجاجي classe حجاجية موجهة نحو نتيجة ما[45].

7 - المواضع من منظور التداولية المدمجة:

يتطلب الانتقال من حجة إلى حجة أخرى، حسب ديكرو وانسكمبر ما يصطلح عليه بالمواضع؛ إذ لا يمكن أن نتحدث عن خطاب حجاجي في غياب العوامل الحجاجية، والتي تستدعي بدورها عند الاستعمال شبكة من المواضع الحجاجية تفرض اتباع مسار من المسارات التي توصل الحجة إلى النتيجة المتعلقة بها، غير أن هذه المبادئ والقوانين تشترك في كونها تبين أن التنظيم الداخلي للخطاب تنظيم خاضع لاعتبارات لغوية أساسا[46]. وقد صرح أنسكمبر قائلا: سنلجأ إلى المواضع، وهو مصطلح اقترضناه من أرسطو، وأعطيناه معنى مغايرا شيئا ما[47].

يفترض ديكرو أن المواضع "مجموعة صغرى لها بنية دلالية مخصوصة(13/1983) ويصوغها على النحو التالي :"إذا تمت الاستجابة لبعض الشروط ش فإنه كلما كانت الميزة م أكثر (أقل) في شيء ي كانت الميزة م أكثر (أقل) في شيء ي وذلك في منطقة قوة م"(ديكرو13/1983) وتوجد صياغة شبيهة لهذا في أنسكمبر 136/1991[48].

تبين من خلال التعريف السابق أن الموضع عنصر ضروري في العلاقة الحجاجية، وهو يتمركز بين الحجة والنتيجة. وتتخذ المواضع قيما محددة "أقل" أو "أكثر" من مجال قوة محدد، وتتألف هذه المجالات في أربعة تألفات هي: (أقل،أقل)و (أقل، أكثر) و(أكثر، أكثر) و(أكثر، أقل). وعلى العموم فهذه التمثيلات رياضية بالأساس ويمكن تعويضها بعلامتي (+) و (-) (وبهذا يصبح العامل الحجاجي "شبكة من المواضع" التي تمثل مسارات حجاجية ينبغي اتباعها لبلوغ نتيجة ما. ويعني هذا أن العلاقة بين الحجة والنتيجة غير ملزمة بصفة مطلقة؛ إذ يمكن استخلاص النتيجة وضدها شريطة المرور بالمواضع التي تمثل مصفاة لاتباع هذا المسار أو ذاك، وهذا ما يفسر كون الحجاج مفتوحا على احتمالات شتى، بما أنه لا يقدم حقائق مطلقة[49].

تلعب المواضع كذلك دورا في بناء دلالة الخطاب الحجاجي فلما كانت بعض التراكيب والأساليب تمثل تعليمات وتوجيهات حجاجية منذ المستوى اللغوي، فإن الجملة التي تنجز في مقام مخصوص لا تفضي إلى نتيجة محددة إلا بالإحالة على موضع من المواضع[50]. وبالتالي فإن دلالة الجملة هي مجموع المواضع التي تمكن من تطبيقها ما إن يقع قول الجملة، وما اختيار جملة ما في مقام ما دون غيرها إلا اختيار لتطبيق هذا الموضع دون غيره[51].

خاتمة:

هذه إذن أهم مقومات المشروع الذي أسسه ديكرو وأنسكمبر في إطار التداولية المدمجة، والذي سيغدو ركيزة أساسية في النظريات الحجاجية الحديثة، وسيتم العمل بهذه النظرية في مجالات معرفية مختلفة، وإن كان أساس النظرية هو اللغة الطبيعية، فإن النقاد والمحللين سيشتغلون بالنماذج التي قدمها الباحثان في ميادين غير أدبية؛ كتحليل الخطاب الإشهاري وغيره.

الهوامش :

1- Anscombre et Ducrot, Argumentation dans la langue, 1976, P.76.

2 - Ducrot et al, les mots du discours, Édition de minuit, Paris, 1980, P33.34

3 - Oswald Ducrot, les échelles argumentatives, Éditions de minuit, Paris, 1980, P15.

4 - Anscombre et Ducrot, l'argumentation dans la langue, 1983, P18.

5 - شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، 1981، ص355.

6المرجع نفسه، ص395.

7 - Anscomber.J. 1995. De l’argumentation dans la langue a la thierié des topoi. Dans. Anscomber. Ducro. 1995. Theorié des topoi. Ed. kimé. P30.

8 - لحسن توبي، الحجاج والمواطنة،، رؤية للتوزيع والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2014 ص79.

9 - نفسه، ص80.

10 - AnscombreJ.C.etDucrot.O, l'argumentation dans la langue, philosophie et langage,ÉdMardaga, Bruxelles, 1983

11 - AnscombreJ.C.etDucrot.O, l'argumentation dans la langue, philosophie et langage,ÉdMardaga, Bruxelles, 1983, P :163.

12 - ArmengauxF, la pragmatique, Col. Que sais-je N2230.P.U.F, Paris, Août 1985, P :36.

13- AnscombreJ.C.etDucrot.O, l'argumentation dans la langue, philosophie et langage,ÉdMardaga, Bruxelles, 1983, P :163.

14 - مقال مترجم بعنوان: الحجاج: الحجاج والخطاب اللساني، تأليف أوزفالد ديكرو، ترجمة عبد الواحد العلمي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد الثاني، 2013، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص149.

15- نفسه 150

16 - نفسه، ص150

17 نفسه، ص150

18 - نفسه، ص151.

19 - نفسه، ص151

20 - نفسه، ص152.

21- نفسه، ص156.

22 - حافظ إسماعيلي علوي، الحجاج والاستدلال الحجاجي، دار ورود الأردنية، ط1، 2011، ص153.

23 - مقال مترجم بعنوان: الحجاج: الحجاج والخطاب اللساني، تأليف أوزفالد ديكرو، ترجمة عبد الواحد العلمي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد الثاني، 2013، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص157.

24 - نفسه 157.

25 - نفسه 157.

26 - ديكرو وأنسكمبر، 1988، ص10، نقلا عن شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ص361.

27 - Oswald Ducrot, les échelles argumentatives, Éditions de minuit, Paris, 1980, P10.

28 - نظرية الحجاج في اللغة، شكري المبخوت، ص352.

29 - نفسه، 362.

30 - نفسه، 362

31 - Ducrot.O(1980),Analyse de textes et linguistique de l'énonciation, dans, Ducrot.O.et AL (1980)les mots du discours. Ed. Minuit. Paris.p :15

32 - الحجاج والمواطنة، ص86

33 - أبوبكر العزاوي، التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم134، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،ط1، 2006، ص64.

34- نفسه، ص83.

35- أبوبكر العزاوي، التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم134، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،ط1، 2006، ص64.

36 - الحجاج في اللغة، 378

37 - نفسه، ص378.

38- نفسه، ص378.

39- نفسه، ص378..

40 - نفسه، ص370.

41- نظرية الحجاج في اللغة، شكري المبخوت، مرجع مذكور، 363.

42عز الدين ناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، مكتبة علاء الدين للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، 2011، ص127.

43 - يراجع بهذا الصدد كتابه السلالم الحجاجية ص 17 إذ يقول: C.A : Est une abréviation de l'expression : .classe d'arguments, P.17

44 - Échelles argumentatives P.17 - Ducrot, les échelles argumentatives, P.18

45 - Ducrot(1980) les échelles argumentatives.P.18

46 - نظرية الحجاج في اللغة، ص371.

Anscombre (J.C), Dynamique du sens et - 47 .scalarité, colloque de cerisy, 1987,P.135

48 - نقلا عن شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ص380.

49- نفسه، ص383.

50 - نفسه، ص383.

51 - أنسكمبر 1991، ص139، نقلا عن شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ص383.

الرؤية السردية وإشكالية النمْذجَة

د. فريد أمعضشو*

إن الرؤية السردية مكوِّنٌ خِطابي أساسٌ في العمل الحكائي، وتقنية سردية تحدد وضْع السارد، وعلاقته بأحداث هذا العمل وشخصياته في المحلّ الأول. ومن حيث انتماؤها الفنيُّ، فهي – حسب جينيت (G. Génette) الذي قسّم الحكي إلى ثلاث مقولات كبرى (الزمن، الصيغة، الصوت) – تندرج ضمن المقولة الثانية التي فرّعها جينيت نفسُه إلى فرعين: المسافة والمنظور، وجعل تلك الرؤية، التي أطلق عليها اصطلاحَ "التبْئير" (Focalisation)، داخلةً في الفرع الثاني. ونبّه إلى أن معظم الأعمال النظرية المقدَّمة حول مسألة المنظور السردي، وأساليب خطاب الحكاية عامة؛ من مثل فصول لوبوك عن بلزاك أو فلوبير أو تولستوي أو هنري جيمس، أو فصل جورج بْلان عن "تقييدات الحقل" لدى ستاندال... تعاني من "خلط مُزعج" بين الصيغة (Mode) والصوت (Voix)؛ أي بين السؤال: "مَن الشخصية التي توجه وجهةُ نظرها المنظورَ السردي؟"، والسؤال المختلف عنه تماماً: "مَن السارد؟"؛ أو بعبارة أوْجَز، بين السؤالين: "مَنْ يرى؟"، و"مَنْ يتكلم؟"[(1)].

لقد قدم النقاد السرديون، في الغرب أساساً، اجتهادات كثيرة رامَتْ تصنيف الرؤى السردية وتقسيمها مُنطلِقين من جملة معايير، ولكنهم لم يتفقوا على نموذج بعينه في هذا المضمار، يعتمدونه في دراساتهم؛ لتبايُن منطلقاتهم النظرية ووجْهات نظرهم في موضوع "الرؤية السردية". وسنعرض في هذا المقال عدداً من تلك الاجتهادات التي أتى بها أولئك النقاد، خلال القرن الماضي، في إنجلترا وفرنسا وألمانيا وغيرها.

ميّز الناقد الشكلاني الروسي توماشفسكي (B. Tomachevsky) بين ضربيْن من السرد انطلاقاً من طبيعة علاقة السارد بأحداث مَحْكيِّه وشخصياته؛ أحدهما "موضوعي" (Objectif) يكون فيه الراوي مهيمناً عارفاً مطّلعاً على كل شيء أحداثاً وشخصياتٍ وغيرَها، لا يندُّ عن علمه أمر مهما دقّ وخفيَ. وثانيهما "ذاتي" (Subjectif)، ومن خلاله يتعرف المتلقي الحكاية من الراوي نفسِه الذي يتساوى والشخصيةَ الحكائية. ويحضر هذا النظام السردي، بكثافة، في الروايات الرومانسية، بخلاف السرد الموضوعي الذي يتوسل به كثيراً مبدعو الرواية الواقعية[(2)].

ويعد توماشفسكي، في نظَر لحمداني، السّبّاقَ إلى "تحديد زاوية رؤية الراوي، وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته؛ وذلك في بحثه حول نظرية الأجناس السردية الصادر عام 1923، في الوقت الذي نجد فيه أغلبَ النقاد المعاصرين يَعتبرون الناقد الفرنسي جان بويون أولَ مَنْ فصّل القول في الموضوع المتعلق بزاوية الرؤية."[(3)]

وقدّم كلينث بروكس وروبرت پين وارّين (C. Brooks & R. P. Warren)، في النصف الأول من الأربعينيات، تنميطاً "للبؤرة السردية" انطلاقاً من أساسَيْن، هما: وضع السارد في العمل الحكائي، وطبيعة وجهة النظر إلى أحداثه؛ فتحَصَّلا، من ذلك، على أنماطٍ أربعةٍ لتلك البؤرة، وَضّحاها في الجدول الآتي[(4)]:

	أحداث محلَّلة من الداخل	أحداث مُلاحَظة من الخارج
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل	1 - البطل يحكي قصته.	2 - شاهد يحكي قصة البطل.
سارد غائب بصفته شخصية عن العمل	3 - المؤلِّف المحلِّل أو العليم يحكي القصة.	4 - المؤلِّف يحكي القصة من الخارج.

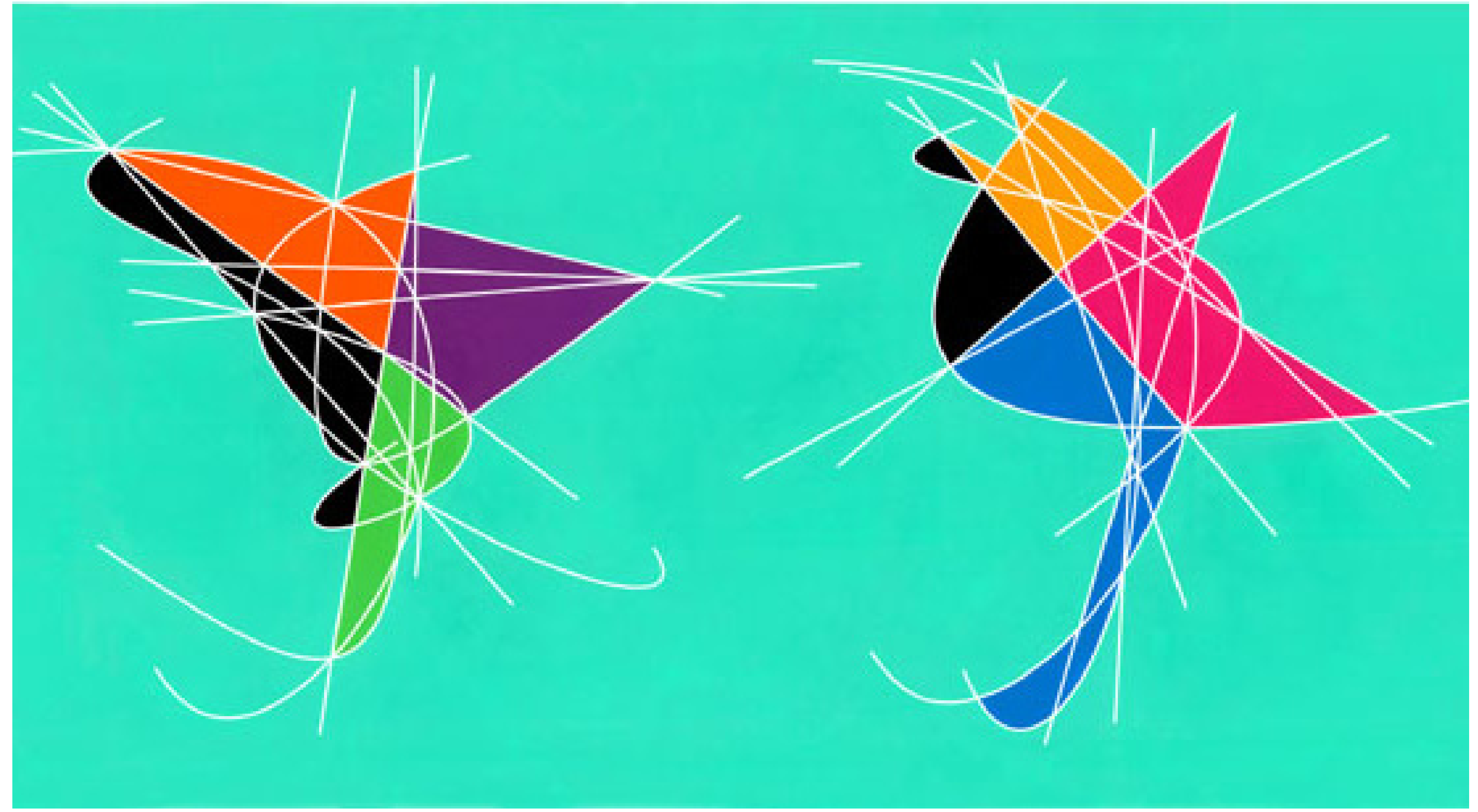
وحدد پيرسي لوبّوك (P. Lubbock) الرؤى السردية، أو وجهات النظر، بناءً على أسلوب تقديم الحكاية وعلاقة السارد بهما معاً، ومتأثراً بتصور أستاذه هنري جيمس، على النحو الآتي[(5)]:

* في التقديم البانورامي، يكون الساردُ مطلقَ المعرفة تماماً.
* في التقديم المشهدي، يغيب السارد فاسحاً المجالَ لشخصيات العمل الدرامي كيْ تقدم الحكاية مباشرةً للمتلقي.
* في اللوحات، تتركز الأحداثُ إما على ذهن السارد، وإما على إحدى الشخصيات.

وبعد مرور ثلاثة عقود من اقتراح هذا التصنيف، ظهر في النقد الأنجلوسكسوني اجتهادٌ آخرُ في هذا المجال، قدّمه نورمان فريدمان (N. Friedman)، بعد استفادته من عدد من مقترَحات سابقيه فيما يخص تصنيف وجهات النظر السردية. فاعتماداً على التمييز بين القول (Dire) والعَرْض (Montrer)، اقترح فريدمان تصنيفاً منظماً ومفصّلاً ضمّنه وجهات النظر المُمْكنة حسب درجة الموضوعية التي تسمح تلك الوجهات بوصولها إلى المتلقي، وهي[(6)]:

* المعرفة الكلية للكاتب؛ كما في رواية "الحرب والسلم" لتولستوي. وللإشارة، فحضور الكاتب بهذه الصورة في العمل الحكائي يعد ظاهرة غير بويطيقية في نظر أرسطو.
* المعرفة الكلية المحايِدة؛ بحيث يتكلم الراوي بشكل لاشخصي، ولا يتدخل مباشرة، ولكنّ أحداث حكايته لا تقدَّم للمتلقي إلا كما يراها هو.
* الأنا الشاهد؛ مثلما نجد في الروايات التي تتوسّل بضمير التكلم، مع اختلاف الراوي عن الشخصية الحكائية.
* الأنا المشارك: ولا فرقَ بين هذه الوجهة وسابقتها إلا في كوْن الراوي هنا يتساوى مع الشخصية الرئيسة في الرواية بضمير المتكلم.
* المعرفة الكلية متعددة الزوايا: وهنا لا يختفي الكاتب وراء "أنا" سارد أو مشارك فقط، بل يغيب السارد بالمَرّة، لتقدَّم لنا الحكاية مباشرةً كما تُعاش من قبَل شخصياتها.
* المعرفة الكلية أحادية الزاوية: وهنا لا يختفي الكاتب ولا السارد، بل يحضران، ولكنْ يقع التركيزُ على وعْي شخصية معينة رئيسة نرى أحداث الحكاية بمنظارها هي.
* الصيغة الدرامية: وهي لا تعرض لنا أفكار الشخصيات ومشاعرها، بل تقتصر على تقديم أفعالها وأقوالها التي يمكن للمتلقي استخلاص تلك الأفكار والمشاعر منها.
* الكاميرا: وتسمح للراوي بنقل قطعة من الواقع الحياتي المَعيش كما وقعت تماماً، دونما تنظيم ولا اختيار.

وفي أوائل الستينيات، ظهرت في النقد الروائي الأنجلوسكسوني دراسة رائدة في نقد الرواية من زاوية بلاغية، هي كتاب "بلاغة الرواية" لبوث[(7)] (W. G. Boothe)، أكد فيه لاجدوى الأبحاث التي أنجِزت طَوال العقود الماضية حول مشاكل وجهة النظر في الرواية، وحول تصنيفها ومحاولة صياغة نمْذَجَة معيارية لها. ورأى أن التصنيفات السابقة (لوبوك – فريدمان...) تمتاز بالتبسيطية والاختزالية؛ لأنها تختصر ملايين الطرق الممكنة لتقديم حكاية واحدة في بضع طرق لا تكاد تُجاوز – في أقصى الحالات – عدد أصابع اليدين! ولكن انتقاده لمقترَحات سابقيه، في هذا المجال، لم يكن ليمنعه من أن يدلوَ بدلْوه فيه، مقدِّماً تصوره الخاص لوجهة النظر ولأنماطها في الرواية، دون أن يَسْلم – هو الآخر – من الوقوع في تلك الاختزالية! ويتبيَّن من عنوان كتابه المذكور مدى اهتمامه بالأثر المُحْدَث على المتلقي؛ إذ إنه يقصد بـ"البلاغة"، كما أوْضَح في مقدمة كتابه، مجموع التقنيات التي يستعملها الروائي ليحقق التواصل مع قرائه، وليفرض عليهم عالمه المتخيَّل. وبخلاف بعض نقاد الأدب، عامة، الذين قالوا باختفاء الكاتب، رأى بوث استحالة ذلك، مؤكداً أن الكاتب قد يختار التنكر وعدم الظهور



الصُّراح في العمل الأدبي، ولكنه لا يمكنه الاختفاء مطلقاً أبداً! ولذا، كان الأهم، بالنسبة إلى بوث، إدخال الكاتب من جديد في العمل الأدبي، وبالتالي في الرؤية التي يكوّنها القارئ عن هذا العمل، ولو في صورة "أنا" ثانية؛ أو "كاتب ضِمْني" كما اصطلح عليه. يقول بوث عن هذا الكاتب: "حتى الرواية التي لا يمثل فيها أي سارد، تَفترض الصورة الضمنية لكاتب مُختفٍ في الكواليس، أو محرِّك للأقنعة، أو في صورة إله يقلّم أظافره في صمت ولامبالاة؛ كما يقول هنري جيمس. إن هذا الكاتب الضمني غيرُ الإنسان الواقعي، مهما كان تصورنا حوله... وكل الروايات تنجح في دفْعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب نؤوّله، نحن القراءَ، كنوع من "الأنا الثانية"، التي تقدم، غالباً، صورة عن الإنسان على مستوى عالٍ من الدقة والصفاء، وأكثر معرفة وإحساساً وحساسية ممّا هو في الواقع."[8]

وإلى جانب الكاتب الضمني الذي لا تخلو منه أي رواية بصرْف النظر عن نوعها، تحدث بوث عن نوعين آخرَيْن من الرُّواة، آخذاً في الاعتبار العلاقة التي تربطهما بالقصة. أحدهما الراوي غير المعروض الذي يلتبس كثيراً بالكاتب الضمني، والثاني هو الراوي المعروض الذي يتقمّص رداء الشخصية، يتبادل الحوار مع غيرها من شخصيات المَحْكي إرسالاً واستقبالاً. ويميّز ضمن هذا النوع بين ثلاثة أضرُب من الرواة: الراوي الراصد، والراوي الشاهد، والراوي المشاهد.

إن حديث بوث عن أشكال الحوار بين الكاتب الضمني والقارئ، وغيرهما من الأطراف المتدخلة في العمل الروائي، جَرّه إلى الوقوف، بتفصيل، عند مسألة ذات صلة قوية بوجهة النظر ومشكلاتها، هي "المسافة" (La distance)، التي صنف حالاتها المُمكنة على النحو الآتي[9]:

* قد يكون الراوي على مسافة، طويلة أو قصيرة، من الكاتب الضمني، سواء أكانت هذه المسافة أخلاقية أم فيزيائية أم زمنية. ويعد هذا الصنف من المسافات الأقل حظوة بعناية النقاد. ذلك بأننا – كما يقول بوث – "حينما نتحدث عن وجهة النظر في التخييل، فإن أكثر المسافات تعرُّضاً إلى الإهمال، بشكل خطير، هي تلك التي توجد بين الراوي الذي يمكنه أن يخطئ، أو غير الجدير بالثقة (Unreliable)، والكاتب الضمني؛ حيث يجرّ هذا الأخيرُ القارئ معه، وضد الراوي بنفس الدرجة."[10]

* قد يكون الراوي على مسافة، طويلة أو قصيرة، من شخصيات الحكاية التي يرويها. ويستوي في ذلك أن تكون هذه المسافة أخلاقية وثقافية وزمنية، أو أخلاقية وثقافية، أو أخلاقية وانفعالية.

* قد يكون الراوي على مسافة، طويلة أو قصيرة، من المعايير الشخصية للقارئ فيزيائياً وانفعالياً، أو أخلاقياً وانفعالياً.

* قد يكون الكاتب الضمني على مسافة، طويلة أو قصيرة، من القارئ، سواء أكانت أخلاقية أم ثقافية أم غيرهما.

* قد يكون الكاتب الضمني على مسافة، طويلة أو قصيرة، من الشخصيات الأخرى، كيفما كانت طبيعة هذه المسافة.

وكان للألمان، كذلك، إسهامٌ بارزٌ في تناول موضوع وجهة النظر (Blick punkton) في السرد. ومنهم ولفغانغ قيصر (W. Kayser)، وكيت هامبورغر (K. Hamburger)، وشتانزيل (F .K. Stanzel). وسنكتفي، ها هنا، بالوقوف عند آخِرهِم الذي ترك تصنيفُه لتلك الوجهات، التي أطلق عليها "الوضعيات السردية"، صدىً واضحاً في النقد الروائي سواء داخل ألمانيا أو خارجها. فقد انطلق من الدور الذي يضطلع به الراوي داخل القصة للحديث عن ثلاث وضعيات أساسية يمكن أن يَرد عليها الراوي، كالآتي:[11]

* وضعية الراوي الناظم: حيث يكون هذا الأخير مهيمناً، ذا حضور قويّ في الحكاية، يتدخل ويعلق وينظّم، ولكن لا يتطابق مع شخص الكاتب. وتكون هذه الوضعية، أساساً، في السُّرود الإخبارية.

* وضعية الراوي الراصد: وفيها يتوحَّد الراوي مع إحدى الشخصيات الحكائية، مستخدماً ضميرَ التكلم. وتجدُر الإشارة إلى أن مصطلح "الراصد" من وضْع الروائي هنري جيمس.

* وضعية الراوي المتكلم: حيث يبدو الراوي مختفياً نهائياً خلفَ شخصيات الحكاية المَرْوية التي تتقنَّع بقِناعه. ويظهر ذلك، بكثرة، في العرض المَشْهَدي.

وعلى الرُّغم من أهمية هذا التصور الطَّموح الذي قدّمه شتانزيل سعياً إلى الارتقاء بنمذجة وجهة النظر إلى مستوى أبعد عمقاً وتجريداً، إلا أنه لم يحلَّ كثيراً من المشكلات المرتبطة بالموضوع، على غرار تصور بوث السابق، ولاسيما ما يتعلق بـ"رؤية القارئ لكاتب ضمني يتمَوْضَع، رغم أنه "مَبْني" انطلاقاً من معطيات الكتاب، خارج الإيهام الذي يُحْدِثه التخييل"؛ على حد تعبير روسوم – غيون[12].

ولعلنا لا نُجانب الصواب إذا قلنا إن النقد الفرنسي كان أكثر اهتماماً بدراسة الرؤية السردية، وكان إنتاجه وجهده في ذلك أغزر وأعمق وأبعد تأثيراً. ولكن دون أن يعني ذلك عدم اطلاع رجالاته على مجهودات السابقين واقتراحاتهم في تحديد وجهة النظر، والتمييز بين أنماطها وأنواعها، سواء في الاتحاد السوفياتي أو العالم الأنجلو – أمريكي أو ألمانيا، والإفادة من بعض تصوراتها ونتائجها. ويظل جان پويون (J. Pouillon) رائداً في هذا الباب: تناوَل الرؤية السردية بمنهج متميز، وقدم لها تصنيفاً تأثر به مَنْ جاء بعده، على نحو ما سنرى لاحقاً، بل إن تأثيره لم ينحصر داخل حدود النقد الفرنسي، والأوربي، بل إنه يعد الأشهر، من بين التصنيفات الأخرى، لدى النقاد العرب اليوم، ولا تكاد تخلو كتابة لهم في الموضوع من الإشارة إليه واعتماده.

وإذا كانت التصنيفات المتقدِّمة للرؤية السردية، أو وجهة النظر، تركز على البُعد التقني، فإن ما يهم پويون، بالأساس، هو الجانب السيكولوجي. ولهذا الأمر، نُلفيه يستهلّ كتابه النظري الرائد "الزمن والرواية" (Temps et roman)، الذي خصّه بتوضيح تصوراته لموضوع الرؤية السردية، بفصل عَنْوَنَه بـ"الرواية وعلم النفس". وإلى جانب سيكولوجيتها، فقد كانت مقاربة پويون في هذا المضمار، فوق ذلك، معيارية؛ لأنها توخّت "صياغة معايير لطبيعة الرواية، ومعايير لقيمتها أيضاً."[13]

لقد صنف پويون الرؤية السردية إلى ثلاثة أنواع، كالآتي[14]:

* الرؤية من الخلف (La vision par derrière): حيث يكون السارد أكثرَ معرفة من شخصيات العمل الحكائي جميعِها: يعرف عنها كل شيء، سواء أكان ظاهراً أم غيرَ ظاهر. إنه سارد مهيمن، يتجاوز علمُه كل توقعات الشخصيات. فهو يعرف ما تقوم به كلَّ حين، وفي كل مكان تقصده، ويعرف إحساساتها وميولاتها وباطنها كله، بل يعرف أشياء عنها قد لا تعرفها تلك الشخصيات عن نفسها! وتحضر هذه الرؤية، بكثافة، في السرد الكلاسيكي.

* الرؤية مع (La vision avec): حيث تكون معرفة السارد بقدْر معرفة الشخصية الحكائية، دون أن تتجاوزها بتقديم معلومات أو غيرها ممّا لا علمَ لها به. ويتردّد حضور هذه الرؤية، بوضوح، في السُّرود الذاتية. وقد أطلق عليها بعضُهم "الرؤية المُصاحِبة"، كذلك، ما دام السارد يصاحب، من خلالها، الشخصية التي يتبادل معها المعرفة بمسار الأحداث. والأصل، هنا، أن يُستخدَم ضمير المتكلم، لتساوي الطرفين المذكورين عِلماً ومعرفة، إلا أن السارد يمكنه أن يَستخدم، أيضاً، ضمير الغائب، ولكن شريطة أن يتحقق ذلك التساوي بينهما.

* الرؤية من الخارج (La vision de dehors): حيث تكون معرفة السارد أقلَّ من معرفة

أي شخصية من الشخصيات الحكائية؛ فلا يعرف عنها إلا ما يراه ويسمعه من حركات ومظاهر حسية وتصْويتات، دون أن ينفذ إلى أعماقها لينقل لنا ما تشعر به أو ما يدور في خَلَدها بصفة عامة. فمعرفتُه، إذاً، خارجية سطحية محدودة جداً. وتكون وضعيته، مثل وضعية السارد في الرؤية الأولى (مع اختلافٍ بينهما في مقدار المعرفة)، التواري والغياب وعدم المشاركة في أحداث الحكاية، بخلاف السارد – الشخصية في الرؤية مَعَ؛ حيث يكون السارد حاضراً مشاركاً في الحكاية، يتلقّى منه المسرود له الأحداث تلقياً مباشراً. واستعمالُ الرؤية من الخارج في الأعمال السردية قليل إذا ما قارنّاها بالرؤيتين الأُخْرَيَيْن، وكان ظهورها مرتبطاً بظهور "الرواية الجديدة" (Nouveau roman) في فرنسا خلال النصف الأول من القرن العشرين.

والواقعُ أن ثمة هَمَّيْن كانا يشغلان بويون، وهو بصدد اقتراح هذا التصور[15]. فأما أولُهما فهو تحديد وضعية فاعل الإدراك (Sujet de la perception)؛ بحيث رأى أن هذا الفاعل المُدرِك قد يتطابق مع إحدى شخصيات الحكاية؛ فيُشاطرها وجْهة نظرها، ويدرك معها وبنفس الدرجة. وقد يكون هو السارد أيضاً؛ فيتراجَع خلف الشخصية، ويدرك أكثر ممّا تدرك. وأما ثانيهما فمتعلّقٌ بموضوع الإدراك (Objet de la perception)، الذي قد يُنْظَر إليه من الداخل أو من الخارج تَبعاً لطبيعة المظاهر التي يدركها الفاعل المدرك من هذا الموضوع. وفي سنة 1966، أتْحف تودوروف (T. Todorov) المهتمّين بالفن الروائي، وبالسرد عامة، باجتهادٍ رصين في الموضوع الذي نحن بصدد بحْثه، تميَّز بـ"الوضوح النظري والتكثيف"، وبأنه "يقيم حُدوداً تمْييزية واضحة بين أشكال الرؤية السردية، ويقترح قرائنَ نصّية ومؤشِّرات لسانية واضحة تمكّن من ضَبْط وتعرّف مظاهر كل شكل من أشكال الرؤية السردية، بخلاف التصورات الأخرى التي تتميز بالتشعُّب؛ حيث تغرق في تفريع المفهوم وفي التصنيفات، وفي تفريع التصنيفات إلى تصنيفات صُغرى."[16]

وقد عبّر تودوروف عن أنواع الرؤية السردية، التي حصرها في ثلاثة، بصيغ مبسّطة، مستخدِماً رموزاً معروفة، في الرياضيات، للدلالة على طبيعة علاقة السارد بالشخصية أو الشخصيات الحكائية في كل نوع منها. وسعى، من وراء ذلك، إلى إضْفاء طابع التعميم والتجْريد على تصنيفه، بخلاف تصنيف بويون الذي يغلب على أصنافه البُعْد البصري. ولكنه، في العمق، لم يبْعُد عن جوهر تصنيف بويون المذكور سابقاً، وإنْ كان أكثر تركيزاً على التطبيق؛ تطبيقه في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة. إذ عبر عن الرؤى الثلاث عند بويون بالصيغ الرياضياتية الآتية على التتابع: [17]

* **السارد > الشخصية.**
* **السارد = الشخصية.**
* **السارد < الشخصية.**

ولم تكدْ تمضي سنوات قليلة حتى ظهر تصورٌ آخرُ في الموضوع، شهد له النقاد المتخصصون بانطوائه على كثير من مظاهر الفَرادة والانسجام أهّلَتْه ليرقى إلى مستوى "النظرية". ونقصد به مُقترَحَ جيرار جينيت في كتابه "وجوه III" الرائد في حقل السرديات. فقبلَ الإقدام على تقديم مقترَحه هذا، بدأ جينيت بقراءة جهود سابقيه في دراسة الرؤية السردية، أو وجهة النظر، من السوفييت والأنجلوسكسونيين والألمانيين والفرنسيين كذلك، وانتقادها في كثير من الجوانب والتصورات، ولاسيما في خلطها "المُزْعج" بين الصيغة والصوت في معالجة قضايا الخطاب الحكائي، كما استفاد من معطيات الدرس اللسانياتي الحديث الذي كان اعتماده على البنيوية واضحاً منذ دوسوسير، ومن تصنيف بويون على وجه الخصوص.

وقد كان ذلك كله دافعاً قوياً دعا جينيت إلى تصنيف الرؤية السردية تصنيفاً جديداً، يتلافى الخلط المُشار إليه، ويكون أكثر تجريداً وبُعداً عن الإيحاء البصري – التصويري. وأدرك، في الوقت نفسه، عدمَ إمكان تقديم تصوره التصنيفي ذاك تحت مقولات السابقين المنتقدة، لذا دافع عن تبنّي مصطلح آخرَ تتوافر فيه المواصفات التي أرادها فيه، وهو "التبئير" كما ألْمحْنا إلى ذلك في موضع سابق من هذه الدراسة. يقول جينيت: "حقّاً، إنه من الشرعي التفكير في تنميطٍ "للحالات السردية" يأخذ في اعتباره معطيات الصيغة والصوت معاً، لكنّ ما ليس شرعياً هو تقديم مثل هذا التصنيف تحت مَقولة "وجهة النظر" وحدَها، أو جرْد قائمة يتزاحم فيها التحديدان على أساس خلط بارز للعيان. لذلك من اللائق هنا ألاّ تُمحَّص إلا التحديدات الصيغية تماماً؛ أي تلك التي تهمّ ما يسمى عادةً "وجهة النظر"، و"الرؤية"... وبما أن هذا الحصر مسلَّم به، فإن التراضي يقوم دون صعوبة كبيرة على تنميطٍ ثلاثي



الأطراف، يوافق أولها ما يسميه النقد الأنگلوسكسوني الحكايةَ ذات السارد العَليم، ويسميه بويون "رؤية من الخلف"، ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية: السارد > الشخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر ممّا تعلمُه أي شخصية من الشخصيات). وفي الثاني، السارد = الشخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) – وهذه هي الحكاية ذات "وجهة النظر" حسب لوبوك، أو ذات "الحقل المقيّد" حسب بْلَنْ، والتي يسميها بويون "الرؤية مع". وفي الطرف الثالث، السارد < الشخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) – وهذا هو السرد "الموضوعي" أو "السلوكي"، والذي يسميه بويون "رؤية من الخارج"..." [18]

وقد أطلق جينيت على النمط التبئيري الأول، وهو المستعمَل بكثرة في شتى ألوان الحكي الكلاسيكي، اصطلاحاً آخرَ، هو "التبئير في الدرجة صِفر" (أو "اللاّتبئير"). وسمّى النمط الثاني "التبئير الداخلي"، مسجِّلاً أن "ما نسميه تبئيراً داخلياً قلّما يطبَّق بكيفية صارمة تماماً. وبالفعل، فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يَسْتتبع اسْتتباعاً صارماً تماماً ألاّ يصف السارد الشخصية البُؤرية أبداً، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألاّ تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلاً موضوعياً أبداً[19]" وأكد جينيت عيْنُه أن هذا التبئير لا يتحقق بصفة حرفية تامة إلا في "الحكاية ذات "المونولوج الداخلي"، أو في ذلك العمل الأدبي المتطرّف الذي هو رواية "الغَيْرة" (La jalousie) لآلان روب – گرِّييه، حيث تُحصَر الشخصية المركزية تماماً في موقعها البؤري وحدَه، ولا تُستنبَط إلا منه."[20] ويتخذ التبئير الداخلي، لدى جينيت، ثلاثَ صُور؛ إذ إنه قد يكون ثابتاً (كما في رواية "السفراء")، وقد يكون متغيِّراً (كما في رواية "مدام بوفّاري")، وقد يكون متعدِّداً (كما في الروايات الترسُّلية)[21]. وأطلق الناقد على النمط الثالث من التبئير اسم "التبئير الخارجي". ولم يكتفِ جينيت بالحديث عن هذه التبئيرات نظرياً، بل عالجها، كذلك، في جملة من المُتون الروائية، ولاسيما رواية مارسيل بروست (M. Proust) الموسومة بـ"بحثاً عن الزمن الضائع".

تلكم، إذاً، أهمُّ معالم نظرية جينيت في التبئير، الذي استعاد فيها عدداً من تصورات بويون، وضمَّنَها جملة من اجتهاداته التي لم يسلمْ بعضُها من النقد؛ كما سنرى لاحقاً. يقول جان هيرمان (J. Herman) وكرستيان أنجليت (Ch. Angelet)، مقوِّمَيْن، بعجالة، تلك النظرية، بالتركيز على أحد معالمها الأساسية: "مهما يقل جينيت نفسُه، فإن التقسيم الثلاثي الذي بلْوَرَه يرتكز، تماماً مثل تقسيم بويون – الذي يستوْحيه جينيت، ولو ضمْنياً –

على المقيــاس الثنائي: موضوع وفاعل الإدراك، وإنْ يكن التبئير، بالنسبة إليه، غير مُوازٍ للإدراك."[22]

شكلت نظرية جينيت هذه موضوعاً لعدد مــن المقاربــات والقراءات التي لم تقف عند حدود الإفادة من المجهود الذي أنفِق في بنائها، بل تجاوزت ذلك إلى انتقادها، أحياناً، وتســجيل جملــة مــن المَلاحِظ والمَآخــذ عليهــا. ومــن أبــرز المحاولات في هذا الإطار تلك التي قدمتها مايك بال[23] (M. Bal)، عام 1977، سعْياً منها إلى إقامة نموذجٍ جديد للنظريــة التبئيرية، منطلِقةً من التفريق الذي أســس عليه جينيت تصــوره للتبئيرات، وهو التمييز بين الصيغة والصوت على نحْو واضــح. وتجعل الناقدة التبئير مركزاً للاهتمــام، وأقربَ إلى فكــرة الرؤية لــدى پويون، مــع ابتعادها به عمّــا كان يحمله مصطلح "الرؤيــة" من مضمون بصــري مُفــرط الخصوصيــة؛ مما ســمح لها بفهم التبئير فهْماً موسّــعاً. فــإذا كان التبئيــر، في التصور الجينيتــي، يَمْثل في حق الاختيار، الذي يتمتع به الســارد، في أنْ يضيّق مجال الرؤية، إلا أن معنــاه، لدى بال، ينزلق في اتجاه عملياتٍ تتجلى، أساساً، في النظر والإدراك والفهم. وتشــير الناقدة إلى عنصــريِ الفاعل والموضوع فــي مختلِف هــذه العمليات التي تتلخص فــي طرفيــن متحكمين فيهــا جميعِها، وهمــا "المبئِّر" (Focalisateur)، و"المُبَأَّر" (Focalisé)؛ أي فاعل التبئير (من القائم بالتبئير؟)، وموضوعه (على مــاذا يقع هذا التبئير؟). إن بال – كما يقول هيرمان وأنجليت – "تُفــرغ مفهــوم التبئيــر من مدلوله البدائــي، وتحتفظ بالدالّ، مع مَلْئــه بإشــكالية قديمة: مَن هي الــذات والموضوع في عملية الإدراك؟"[24]. وبناءً على إعادة التحديد هذه، عمَدت بال إلى بلورة تصورها الخاص لمسألة التبئير: فبشكلٍ موازٍ للسرد، يصبح للتبئير مســتوياته، ويمكــن للمبئــر أن يتنازل لغيره عــن التبئير؛ مثلما يتنازل السارد عن الكلمة، فيكون المبأر قابــلاً للإدراك أو غيرَ قابل له[25].

وانطلاقــاً من هذا النقــد لنظرية جينيــت، ومن اســتحضار نماذج وأعمال سابقة في موضوع الرؤية السردية، ولاسيما تصنيف شتانزيل الــذي وقفنا عنده آنفــاً، وتصور الروسي بوريس أوسبنسكي (B. Uspenski) في بحثه "شعرية التأليــف" (Poétique de la composition)، ومجهــود جينيت الذي تعرَّفناه ســابقاً، قدّم جاب لينتــڤلــت (J. Lintvelt) محاولة لنمذجــة وجهات النظر، عامِ 1981، بذل فيها جهداً كبيراً أمَلاً فــي أن تتميّز من غيرها من النماذج والمقترَحــات التي اطّلع عليها في هذا المجال[26]. وهكذا، فقد ميّــز بين نمطين ســرديَيْن؛ ســمّى أحدَهما بـ"براني الحكي" (Hétérodiégétique)، وفيه يكــون الســارد خارجاً عن نطــاق الحكي، علــى حين أطلق علــى الثانــي "جوانــي الحكي" (Homodiégétique)، وفيه يكون الســارد شخصية من شــخصيات العمل الحكائي، سواء أكان مجردَ شــاهد يتتبّع مســار شــريط أحداث الحكاية، دون أن يشــارك فيها، أم شخصية رئيسة في ذلــك العمل. وميّــز لينتــڤلت، داخــل كل نمط، بين ثلاثة مقامات أو وضعيات ســردية استلهَمَها – كمــا هو بادٍ للعيان – من تصنيف شــتانزيل لوجهة النظــر، وهي: الناظم والفاعل والمتكلم. وبحثها جميعَها من خلال أربعة مستويات، مــع التركيز على أولهــا، وهي: المســتوى الإدراكي – النفســي، والمســتوى الزمني، والمستوى المكاني، والمستوى اللفظي.

وأقرّت شــلوميت كينــان (Sh. R. Kenan)، كذلــك، بوَجاهة نقْد بال لنظريــة جينيت في عديدٍ من جوانبها، فاستفادت منه ومن جهود آخرين مِمّن درسوا الرؤية الســردية، وحاولــوا تصنيفهــا وتنميطها، وعلى رأسهم جينيت، الذي تبنّــت مصطلحه "التبئير"، وإنْ شــحنته بدلالة مخالفة بعضَ الشــيء لتلك التي أعْطاها جينيت لــه، كمــا أخــذت بتفرقتــه بين الصيغة والصوت. وذهبت إلى أن الترْهينيْن: "مَــنْ يرى؟" و"من يتكلم؟"، قد يتولاّهما معاً شخصٌ واحد، يكون، في الآن نفسه، سارداً ومبئراً. وميزت، على غرار بال، بين الذات والموضوع في التبئير؛ أو بين المبئر والمبأر، مؤكدة أن الفعل التبئيري يرتبط بهما معاً، لا بالفاعــل/ الذات فقط. تقول مردِّدةً كلام بــال: "لا يكون القصّ مبأراً من قِبَل شخص ما فحسْبُ، وإنما يكون كذلك حول شخص أو شيء آخــر. وبتعبير مخالــف، يحتوي التبئير على الــذات والموضوع. إن الذات (المبئر) هي الأداة التي يوجه إدراكها العرض، فيما يكون الموضــوع (المبأر) هو ما يدركه المبئر."[27]

لقــد تَخِــذتْ كينــان مــن هــذه الاعتبــارات كلها منطلَقاً لتصنيف التبئير إلى أنماط، من خلال معيار "الموقــع المرتبــط بالحكايــة"، الــذي اعتمدتــه لتقســيم التبئير إلى خارجي وداخلــي[28]؛ بحيث تكــون المســافة بين الســارد – المبئر والشــخصية الحكائية، في الأول، بعيدة، بخلاف المسافة في التبئير الداخلي. وكما أن "بإمكان التبئيــر فــي علاقتــه بالمبئر أن يكــون خارجياً أو داخلياً بحسَــب الأحــداث المتمثلة، فالمبأر يمكن، كذلــك، أن يُــرى إما مــن خارج أو مــن داخــل. إلا أن التصنيفيْن المتوازييْن لا يتوافقان بالضرورة (وهذا هو لمــاذا أختار الخارجي/ الداخلي لــلأول، ومن خارج/ من داخــل للآخَــر). قد يــدرك مبئر خارجي موضوعــاً إما من خارج أو مــن داخل. ففي الحالة الأولى، لا تقــدَّم إلا التمظهُرات الخارجية للموضوع... وفي الحالة الثانية، يقــدِّم المبئر الخارجي (الراوي – المبئر) المبأر من داخل، نافذاً إلى أحاسيســه وأفكاره... وعلى نحْو مُشــابه، قد يدرك المبئر الداخلي الموضــوع مــن داخــل، خاصة حين تكــون هي نفســها كلاّ من المبئــر والمبأر... لكن إدراكه، أو إدراكها، قد يكــون أيضاً مقتصِراً علــى التمظهــرات الخارجيــة للمبأر."[29]

الهوامش :

* ناقد مغربي

1 – جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحثٌ في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط.1، 1996، ص 198.
2 – نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، 1982، ص 189.
3 – حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.3، 2000، ص 47، بتصرف.
4 – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 198.
5 – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط.4، 2005، ص 286.
6 – فرانسواز ڤان روسوم - غيون: وجهة النظر أو المنظور السردي (نظريات وتصورات نقدية)، دراسة ضمن كتاب "نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير"، تر: ناجي مصطفى، تق: سعيد يقطين، من منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، البيضاء، ط.1، 1989، ص ص14-13.
7 – انظر، فيما يخص جهود واين بوث وإسهامه في الموضوع، كتابيْ "نظرية السرد"، ص -15 18، و"تحليل الخطاب الروائي"، ص ص-291 292.
8 - W. G. Boothe : Distance et point de vue, In (Poétique du récit), Col. Points, Ed. du Seuil, 1977, P 86.
9 - Ibid, PP 88-89.
10 - Ibid, P 88.
11 – نظرية السرد، م.س، ص 25.
12 – وجهة النظر أو المنظور السردي (نظريات وتصورات نقدية)، م.س، ص 26.
13 – نفســه، ص 29.
14 - T. Todorov : Les catégories du récit littéraire, In (Communications), N° 8, Col. Points, Seuil, 1981, PP 147- 148.
15 – نظرية السرد، ص ص -115 116.
16 – محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت) – منشورات الاختلاف (الجزائر) – دار الأمان (الرباط)، ط.1، 2010، ص 76.
17 - T. Todorov : Les catégories du récit littéraire, PP 147- 148.
18 – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص 201-200.
19 – نفســه، ص 203.
20 – نفســه، ص 204.
21 – نفســه، ص ص 201 202-.
22 – نظرية السرد، ص 218.
23 – انظر تفاصيل هذه المحاولة في كتابي "نظرية السرد"، ص ص -116 117، و "تحليل الخطاب الروائي"، ص 300-298.
24 – نظرية السرد، ص 117.
25 – نفســه.
26 – انظر "تحليل الخطاب الروائي"، ص 302-300 + "بنية النص السردي"، ص 49.
27 – ش. ر. كينان: التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، البيضاء، ط.1، 1995، ص 111.
28 – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ص 304-303.
29 – شلوميت كينان: التخييل القصصي، ص ص -114 115، بتصرف.

في الحجاج العرفاني / تعقيل القلب و تريض النفس

د. مصطفى العطار*

إن وسم العقل عند المتصوفة وسما عرفانيا ينبع من الرغبة الجامحة في تيقين المعرفة العقلية بوصفها نورا انقدح في الصدور حقائق ثابتة وواردات فيضية، متفلتة من عقال الحس والوهم، وموصولة بسموت عرفانية مصدرها الوارد والعارض المستعار من نور الله.
ولما كانت الحقيقة عند الغزالي، مثلا، تكمن في الانفتاح على عالم الغيب، وتطهير العقل من أوائل الحس وضوابط البرهان، كان مأتى ذلك، التصرف في سلطان العقل تطويعا وتعديلا؛ لأن العقل المطهر حدسي لا حسي، نوراني لا برهاني، يتأتى بالرياضة والسفر ومجاهدة النفس، حتى تتعلق بمقامات الاصطفاء اللدني الذي تنفتح معه أبواب الغيب.
بتمجيد العقل المطهر، أعاد الغزالي ترسيم الحدود بينه وبين المتصوفة؛ فهو يسبح في عالمهم، كيانا يرى ما يرون، ويعقل ما يعقلون. لكنه يستهدي بالعقل المؤيد بالتأييد الإلهي، لا المجرد من الشرع، الغارق في متاهات التأويل؛ فالأول عين اليقين في إدراك الموجودات، والثاني دونه الشك والوهم.

إن إعادة بناء فلسفة العقل، جعلت الغزالي يسقط الحدود بينه وبين القلب؛ فالمعرفة العقلية معرفة قلبية، وكلاهما يدرك الحقائق عن طريق التطهير والتزكية، حتى يتم النفاذ إلى الأسرار الربانية المنحشرة في عالم الغيب، نفاذا كشفيا ميتا عقليا دون التوسل بالوسائط الحسية الموسومة بالتجريد؛ فننتقل من براهين العالم إلى فيوض العارف، الذي يطلع على اللوح المحفوظ، وسر الأسرار، ومكنون الجواهر ولعل هذا التصور النوراني للعقل، كان سببا رئيسا في وسم العقل الصوفي بالإعدام و الاستقلالة[1].
وكأنا بالغزالي يريد صناعة جمهور مفرد **Auditoire particulier** من أصحاب الحضرة وأهل المكاشفة والمشاهدة، الذين يستمدون الضوء السني من نور مشكاة النبوة، إدراكا للجوهر والأصل وتحصيلا للمعنى الإفرادي. ويلتقي ابن عربي مع الغزالي في اعتبار القلب محضن الحواس الإدراكية التي اختص الله بها من اضطلعوا بمهمة الاستخلاف واجتباهم الله بخاصية التوريث والتنفيل. والقلب عنده وعاء العقل الذي هو موضوع صقيل من القلب، متنور بنور الروح، وجب حفظه من المشوشات التي تكدر صفاءه[2].
لقد اصطبغ القلب بالعقل وذاب العقل في القلب، واستحالت العملية تقليبا للعقل وتعقيلا للقلب؛ لأن جوهر الإنسان هذه المعادلة الثنائية والعلاقة المحايثة بين قطبين يعضد الواحد منهما الآخر ويشد أزره.
ولما كان لليقين ثلاث مراتب؛ إيمان العوام الذين يصدقون ما يخبرهم به أهل الثقة، وإيمان العلماء الذين يصلون إليه عن طريق الاستنباط، وإيمان العارفين الذين يشهدون فيه الحق دون حجاب، كان إدراك الحقائق أساسه الذوق الروحي والكشف الإلهي الذي يعيد صوغ الوجود وترجمته وفق رؤية إفرادية لا يظفر بها إلا أولو النعمة القلبية. إنها اندراج في معارج القلب وانحشار في نفسه الناطقة، ورغبة في تنميط الجمهور وقولبته وفق إشراقات المشكاة الصوفية، التي لا تؤمن بالجمهور الكوني **Auditoire universel**؛ ولكنها تصنع أسيجة عازلة تحول بينه وبين قداسة الإنسان الكامل والمتجانس، المترفع عن الدنايا والسابح في ملكوت الله.



تكلم رواسم وصور نمطية قبلية يحملها أصحاب الإشارة عن ذواتهم، فيعلقون بها مزية الكمال. وهذه الخصيصة، وإن كان مأتاها القلب، فهي لا تنفصل عن الإدراك العقلي، من منطلق الآية الكريمة: ﴿**أفلم يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها**﴾،(الحج الآية46)؛ فالعقل فعل إدراكي يختص به القلب، والعقل صفة لا تتحيز، وهي غير موسومة بالتجوهر. وبهذا، يتبين أن اختصاص القلب بفعل العقل لا يختلف في شيء عن اختصاص العين بفعل النظر، أو اختصاص الأذن بفعل السمع، أو اختصاص اليد باللمس، أو اختصاص اللسان بالذوق.[3] وتبعا لذلك، فإن صفة الجوهر تنتزع من العقل لصالح القلب الإشراقي الذي لا تتعطل وظيفته الإدراكية؛ لأنه محصن من المرض ومنزه عن الزلل، ومنه المنطلق وإليه المنتهى.
ولما انصهر العقل في القلب الإشراقي، كانت مخاطبته للجمهور المفرد متوسلة بالخيال والعاطفة/ الباتوس **Pathos**، الذي ينفذ في أقطار النفس البشرية فيتصرف فيها بالتعديل والتطويع وهتك الحصون واختراق الأستار؛ وهو نوع من أنواع الحمل على الإقناع **La persuasion**، الذي يتقوى بإثباتات القلب ودلائل الوجدان.
ولكي نتعرف منزلة العواطف والأهواء من الخطابة الباتوسية[4]، سننتخل بعض النوازع التي يستضمرها خطاب أبي حيان التوحيدي في "الإشارات الإلهية"؛ حيث تبتدئ الرسائل بالدعاء وتنتهي بالدعاء، على شاكلة الفواتح العرفانية، مع ذم الزمان وشكوى الحال، والتوسل بالآخر قطبا طامعا في البركة أو مريدا محتاجا إليه ناصحا أمينا، حاملا إياه على ترك الدنيا بشهواتها وملذاتها لكي ينال رضا الله. ولاستجلاء هذه العواطف والانفعالات التي تغتصب إذعان المتلقي وتحمله على الإقناع، فإننا نستدعيها كما وردت في "الإشارات الإلهية". ولقد تم التعامل مع هذا الكتاب تحديدا؛ لأن ما ورد من إشراقات صوفية في (الذخائر) و(المقابسات) و(الإمتاع) جاء عفو الخاطر

ولم يرتق إلى مواجيد الصوفية وفيوضها. الأمر الذي لا ينطبق على (الإشارات) الطافح بلطائف المواعظ ورقائق الخواطر يقول أبوحيان: "يا هذا؛ هذا لسان التصوف، والتصوف اسم يجمع أنواعا من الإشارة وضروبا من العبارة، وجملته التذلل للحق بالتعزز على الخلق"[5].

الدعاء فاتحة إشراقية وحاصل عرفاني:

يقول أبو حيان: "اللهم إنا نسألك ما نسأل، لا عن ثقة ببياض وجوهنا عندك، وحسن أفعالنا معك، وسوالف إحساننا قبلك، ولكن عن ثقة بكرمك الفائض، وطمع في رحمتك الواسعة؛ نعم وعن توحيد لا يشوبه إشراك، وعن معرفة لا يخالطها إنكار، وإن كانت أعمالنا قاصرة عن غايات حقائق التوحيد والمعرفة. فنسألك ألا ترد علينا هذه الثقة بك، فيشمت بنا من لم يكن له هذه الوسيلة إليك، يا حافظ الأسرار، و يا مسبل الأستار... أنعشنا عند تتابع صرعاتنا، وحط رحالنا معك في اختلاف سكراتنا وصحواتنا...قد كدنا لك فأرحنا بك، ورفعنا أيدينا إليك فأمدها من برك ولطفك"[6].

لعل تحلية الكتاب بهذه الفاتحة الإشراقية هو بمثابة مقدمات حجاجية[7] Prémisses de l'argumentation، يبسط المحاجج عبرها خطته في بناء قوله الحجاجي، معولا على تحصيل الاتفاق[8] Accord de l'auditoire بينه وبين جمهوره المفرد، الذي يفترض فيه أن يسيخ السمع إلى فواتح هي بمثابة مشاغل عرفانية تنضح بالتذلل إلى الله وترشح بالاعتراف بالذنب والتقصير في حق الله والطمع في الرحمة الواسعة.

وقد رفد هذه الفاتحة العرفانية معجم يمتح من معين الخوف والرجاء، واليأس والأمل، وحفظ الأسرار، وإسبال الأستار، وإنعاش الأرواح الصرعى، وحط الرحال بجوار الحضرة الإلهية، والراحة بالله، ومد الأيدي المتضرعة للظفر بالنوال.

والدعاء بصيغة (اللهم)، فيه صون للخطاب من الاعتراض عليه من قبل السامع، وفيه مصادرة على حقيقة مفادها أن المختص بالدعاء ومجيب السائل هو الله عز وجل مستودع الأسرار؛ وفي ذلك أسر للسامع وتماه مع معتقده الديني، وتمقيم للخطاب بما ينسجم مع سياق الرفعة والتعظيم والتبجيل إنها سياسة للقول تتغيا تمكين صورة الخطيب/ الإيتوس Ethos في نفوس السامعين، صورة منحوتة بأنوار العارفين، المصطفين من بني البشر، التواقين إلى مقام التنفيل.

ويعد استنجاد أبي حيان بهذه الفاتحة/ الدعاء بمثابة ترسيخ لقوله في قلوب السامعين؛ لأنه استعان في ذلك بالمأثور والمشهور من الكلام/ الدوكسا[9] Doxa الذي لا يخلف لدى مستقبله سوى صدى الإذعان والطاعة، مادام يصدر فيها عن أفكار مشتركة ومصادرات اعتقادية مبثوثة في لاوعينا الجمعي (شماتة الأعداء عند الإخفاق)؛ والمقصود هنا إخفاق السائل في الظفر بالإجابة، فينفضح مستور القلوب، وما يترتب عنه من شماتة الشامتين من المترصدين لسقطات الناس والمتتبعين لعوراتهم.

ومن مناجاة الله والاعتراف بالتقصير، ينصب أبو حيان نفسه واعظا لمخاطب مجهول بصيغة النداء (يا هذا) باغيا الخير له: " يا هذا، إذا زخر بك وادي الدعاء، فاعلم أنك مراد بالإجابة، وإذا تابع لك المزيد في النعمة، فاعلم أنك معرض للشكر، وإذا اكتنفك الكرب من كل ناحية، فاعلم أنك مطالب بالتصفية، وإذا توالى عليك هاتف العلم، فاعلم أنك محثوث على العمل، وإذا أشهدت غيب حالك، فاعلم أنك مخصوص باليقظة... وإذا استحسنت القول واستثقلت العمل، فاعلم أنك بعيد عن التوفيق والهداية"[10].

وتوظيف أداة الشرط (إذا) التي هي ظرف لما يستقبل من الزمان، والفاء الرابطة لجواب الشرط (اعلم) بقوته الإنجازية و الحجاجية هو نوع من التشارط في البنية القولية، حاصلها ارتباط العلة بالمعلول، وترتيب الثاني على الأول، "فالشرط عند النحاة، هو ترتيب أمر على آخر. وأدوات الأمر هي التي تستعمل في الترتيب. والشرط يعني وقوع الشيء لوقوع غيره"[11].

ولما كان وقوع الشيء حاصلا لوقوع غيره، لزم عن أدة الشرط (إذا) حدثان: أحدهما رئيس، والثاني قيد شرطي له، يعبر عنه الفعل (اعلم) الذي يضمر علم أبي حيان وجهل (هذا)؛ فصاحب الخطاب عالم علم اليقين ومتبصر تبصر العارف، و(هذا) جاهل بأحواله ومقتضياته. وتوظيف اسم الإشارة يفيد الاستغراق لا التعيين؛ هي لعبة حجاجية يتوسل بها أبو حيان لصناعة إيتوسه ونحت صورة الواعظ في بنية قولية تلازمية، تحضر فيها المقاربة التفاعلية والتحوارية Dialogique وتغيب فيها المقاربة الحوارية المباشرة[12] Dialogal. ولكن قيمتها الحجاجية تكمن في استثارة عواطف المتلقي/ الباتوس حتى تتوسع الدائرة العرفانية من جهة، وحتى يحصل أبو حيان أهدافه ومراميه التي سيوجه بها خطاب (الإشارات)؛ ذلك أن فعل (علم) يفيد إدراك الشيء على ما هو عليه، وهو خلاف (جهل). ومن حيث التدرج العقلي يعتبر هذا الموجه اليقيني سابقا على الفعل (عرف)، وهو فعل يفيد اليقين، ولا يرتبط بالظنيات، لأن هناك فرقا بين الظن والعلم؛ "فقولك: (ظننته مؤمنا) يختلف عن (علمته مؤمنا)، فإن الظن قد يكون بورود الأمر على الخاطر، وقد يكون بلا سبب يرجحه أو يكون السبب ضعيفا، بخلاف العلم فإنه يكون بعد التثبت والاطلاع"[13].

ولقد عودنا أبو حيان التوحيدي في مختلف تواليفه على تصديرها بمقدمات محبوكة وتوشيتها بعبارات مسكوكة تخاطب القلب قبل العقل، طمعا في إصابة فعل التصديق وتوسيعا لمساحة الانتساب. يقول في مقدمة كتابه (الإمتاع والمؤانسة): "نجا من آفات الدنيا من كان من العارفين، ووصل إلى خيرات الآخرة من كان من الزاهدين، وظفر بالفوز والنعيم من قطع طمعه من الخلق أجمعين، والحمد لله رب العالمين، وصلى الله على نبيه وعلى آله الطاهرين. أما بعد؛ فإني أقول منبها لنفسي، ولمن كان من أبناء جنسي: من لم يطع ناصحه بقبول ما يسمع منه، ولم يملك صديقه كله فيما يمثله كله...ولم ير أن عقل العالم الرشيد فوق عقل المتعلم البليد؛ وأن رأي المجرب البصير، مقدم على رأي الغمر الغرير فقد خسر حظه في العاجل، ولعله أيضا قد يخسر حظه في الآجل"[14].

إن هذه المقدمة العرفانية هي حواصل اعتقادية راسخة في أذهان المستمعين كيانا ثابتا لا يقبل التغيير؛ فمعرفة الله حق المعرفة سبيل للنجاة من آفات الدنيا، ومن زهد في الدنيا نال وصال الآخرة، ومن لم يطمع في الخلق ظفر بالفوز والنعيم. ومقام الحمد والتعظيم والصلاة على النبي وعلى آله الطاهرين هي خلفيات اعتقادية يشترك فيها جميع المسلمين، وهي بمثابة مقدمات استدلالية يتوسل بها الخطيب ليحرك العواطف ويؤجج المشاعر حتى تذعن طوعا وكرها، مستسلمة لجبروت المقام العلي، مقام الرفعة والتقديس.

يعتبر أبو حيان ما يعتمل في صدره من نوازع وأهواء تنبيها للنفس أولا ولأبناء جنسه ثانيا، ناصحا لهم وصاحب فضل عليهم، ومن حقه عليهم القبول بالنصيحة ؛ خاصة إذا كانت صادرة عن مجرب بصير بأمور الدنيا، على عكس من كان غرا مغمورا. ومن لم يطع الناصح خسر حظه في الدنيا والآخرة. ولعل الظاهر/ المعلن من خطبة أبي حيان واجب النصح بوصفه قيمة ثابتة في ثقافتنا الدينية؛ ولكن الباطن/ المضمر هو إجراء لمراتبه وهرميات Hiérarchies، وترسيم لحدود شخصيته وقد انحشرت في الخطاب.

هكذا يتنزل أبو حيان في زمرة الأصفياء فيحوز صفة الأفضل Le préférable باعتبارها من المواضع المشتركة[15] Lieux communs. والقيم معايير اجتماعية ذات صبغة انفعالية قوية، وعامة، تتصل من قريب بالمستويات الخلقية التي تقدمها الجماعة، ويمتصها الفرد من بيئته الاجتماعية الخارجية، ويقيم منها موازين يبرر بها أفعاله، ويتخذ منها هاديا ومرشدا، وتنتشر هذه القيم في حياة الأفراد، فتحدد لكل منهم خلانه وأصحابه وأعداءه[16].

إن إجراء التقويم التفاضلي هو استهجان واستقباح للأفكار والأشخاص والأشياء، وإنشاء للأوامر والنواهي التي يقتضيها القول، ومحاولة لصنع النموذج والنموذج المضاد[17] Modèle/Anti-modèle؛ فينشأ عن ذلك إثارة عواطف المتلقي بترغيبه في أمور وتنفيره من أخرى، وإقناعه بوجهة نظر معينة، وحثه على عمل شيء ما ودعوته إليه[18]؛ وهو ما ينجر عنه كلام إلزامي Guide d'action.

هكذا استطاع أبو حيان التفطن إلى وظيفة المقدمات الحجاجية، بعد أن صبغها بصبغة الدين والعاطفة لما لهما من سلطة رمزية تمارس غوايتها على القلب المثقل بالخطايا فتصيب منه ما تشاء، وينجذب انجذابا إلى دائرة المنتخلين.

ويمكن الاستعانة بالقاعدتين الآتيتين لبيان علاقة أبي حيان بمخاطبه:

- حافظ على حوزتك ما أمكن حتى لا يتهجم عليك الغير، وهو الوجه السلبي للمتكلم.
- حافظ على كرامتك واحترامك، ولا تسمح للآخرين بالتهجم عليك، وهو الوجه الإيجابي للمتكلم[19].

ولكن هاتين القاعدتين لا تعنيان المبالغة في تمجيد الذات se glorifier soi-même، وهو ما ينشأ عنه

قاعدة التواضع règle de modestie ؛ وعليه، يكون الحوار هو المجال الذي يسعى فيه المتحاور إلى حفظ وجهه بحفظ وجه مخاطبه؛ لذلك لا نستغرب اتباع أبي حيان لاستراتيجية تهوين الذات Stratégie de minimisation، ولكنها خطة ظاهرها التواضع، وباطنها من قبله التمجيد Glorification؛ لأن وراء ذك رغبة جامحة في تحقيق الذات/ الإيتوس عبر التنقيص من الشأن/ الباتوس.

وكما ابتدأت الرسالة بالحمد والتمجيد والتعظيم فواتح عرفانية لتيسير مسالك الطاعة عبر مقدمة حجاجية منتقاة؛ انتهت بمقام التذلل والاعتراف بالانكسار والافتقار إلى ما عند الله حواصل إشراقية يقول: "اللهم: إنا نسألك أن تنظر إلينا نظرة تجبرنا بها فقد انكسرنا، وتغنينا بها فقد افتقرنا، وتهدينا بها فقد ضللنا، وتثبتنا بها فقد زللنا، وترشدنا بها فقد تحيرنا... يسلينا عن هذه الدنيا التي ابتليتنا بإلفها، وطالبتنا بتركها، حتى ننعم بمناجاتك، ونستريح من كرب ذكر غيرك...يا أكرم الأكرمين، وأرحم الراحمين"[(20)].

وبين المهاد الذي يطرق السمع بنسمات لطيفة تداعب السامع وتدغدغ عواطفه، والحاصل الذي يعلق به ويقر في القلب؛ نلفي أبا حيان يتقلب في المزاج، وتتواتر نفسيته بين الحدة والتلطف، و يراوح بين الاستغراق والتعيين في مناداة مخاطبه؛ فيناديه (يا هذا)، و(أيها الإنسان) و (يا أخي) و (يا سيدي) و (حبيبي) و (يا مسكين) ويتعلق لفظ المنادى بالموقف الشعوري المعبر عنه، كما يرتبط بالحالات النفسية التي تصاحبه أثناء لحظة إنتاج الخطاب؛ ما بين إظهار الود والتعاطف، أو الرثاء للحال، أو الهجاء والذم، أو العتاب واللوم، أو الاحترام والتبجيل أثناء وصفه للمخاطب ب (يا سيدي) وهو أرقى مراتب التودد. وأحيانا أخرى، يصكه صك الجندل "يا مؤثر الخلاف على الوفاق، و يا غائصا في بحر النفاق والشقاق، و يا من ليس له في الآخرة من خلاق"، وذلك في سياق من أعرض عن النصيحة ورغب عن الدنيا بعد أن زهدوه فيها.

إن التوسل بالخطابة الباتوسة وبصرحها الحجاجي الذي مداره على العواطف، هو حفر في مجاهيل النفس البشرية النزاعة إلى من يشفي غليلها ويداوي عثراتها تحقيقا للإنسان الأكمل المطهر من الحجب المظلمة، والمكرم بأفعاله المترفعة عن الدنايا والمحقق للخير الأسمى.

ولقد جعل أبو حيان وكده تقويم المتلقي وتهذيب نفسه وتعديل سلوكه، تقويما يثبت من خلاله وجاهة خطابه العاطفي/ الباتوسي وقدرته على تطويع القلوب قبل العقول، والإبقاء على دائرة التلازم بين القول والعمل. وهذه الوظيفة منذور لها أبو حيان الذي فوض لنفسه فعل الوعظ والتوجيه بناء على ما استقام له من صفات الأصفياء التي خولت له أن يكون ناطقا بلسان حال الجماعة المفضولة ؛ فحق له أن ينثر هذه الإشارات إلهية المصدر في صدور مخاطبيه، حتى ينجذبوا إلى عترته في تماه مع رؤيتها القلبية التي ترى ما لا يراه من هم خارج حومتها؛ ومن ثم تحقيق النجاة والفوز برضوان الله.

ولعل أبا حيان بحجاجه العاطفي أراد تأسيس فلسفة للأخلاق عن طريق البحث في السعادة وأسبابها بوصفها الخير الأسمى أو الخير المطلق. يقول: "فإن لم تكسب هيئة لنفسك غير هذا الذي ورثته بمزاجك، ونشأت عنه بضروب حركتك واختلاجك، لم تظفر بما يكون سببا لسرورك وابتهاجك"[(21)]. ويضيف: "يا هذا: لو علمت ما نزل بك، وما صب على هامتك، وما أحاط بك من شقائك، لملأت الدنيا صراخا على نفسك، وسألت النواحين أن يسعدوك بالبكاء على ما فاتك"[(22)].

فالسعادة عند العرفانيين هي سعادة النفس المتطهرة من الحس والمادة والمتصلة بالنور الإلهي الذي يعرج بها إلى عالم الحق الأسمى. مضيفا: "فإصلاح النفس وإشفاؤها من أسقامها أوجب علينا من إصلاح أجسامنا، وإصلاح ذواتنا أولى علينا من إصلاح آلاتنا"[(23)].

هكذا تشتغل مضمرات الحجاج الإشراقي بما هو نزعة تتحكم فيها العواطف والانفعالات/الباتوس، وإن كانت تلامس العقل أيضا/ اللوغوس؛ لأن النفس قوة عاقلة، والعقل فيه قبس من نور القلب، والقلب حاضن للعقل. ولما كان ذلك كذلك، عد القلب جوهرا ونفسا ناطقة، وإنطاقها يقتضي ضرورة استدعاء الحجاج الإشراقي، حتى لا تنطق عن الهوى.

الهوامش :

* باحث في اللسانيات والمنطق، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين طنجة/ الفرع الإقليمي العرائش

1 - عن العقل العرفاني المستقيل، يراجع: الجابري (محمد عابد)، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، ج 2 (نقد العقل العربي)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 5، 1995، القسم الثاني (العرفان).

2 - ابن عربي (محيي الدين)، التفسير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 45.

3 - طه عبد الرحمن، سؤال العمل، بحث عن الأصول العملية في الفكر والعلم، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2012، 72.

4 - للتوسع في هذا الموضوع، يمكن قراءة الفصل السادس المعنون ب " الباتوس أو دور الانفعالات في الحجاج" ضمن كتاب روث آموسي: " الحجاج في الخطاب".

Amossy, Ruth, « L'argumentation dans le discours » chapitre 6 (Le pathos ou le rôle des émotions dans l'argumentation), ARMAND COLIN, 2012, p 209.

وفيه إشارة إلى المكانة البارزة التي خصصها أرسطو في خطابته للانفعالات والعواطف pathos، مع إيراد التصنيف الذي أقره باتيلون Patillon للانفعالات: كالغضب La colère، والسكينة L e calme، والصداقة L'amitié، والكراهية La haine، والخوف La crainte، والثقة La confiance، والخجل La honte ....

5 - التوحيدي، أبو حيان، الإشارات الإلهية، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1982، ص 113.

6 - التوحيدي، أبو حيان، الإشارات الإلهية، ص 1و2.

7 - عن المقدمات الحجاجية ودورها في تحصيل فعل الطاعة والاقتناع، يراجع كتاب بيرلمان وتيتيكا: "مصنف في الحجاج" Traité de l'argumentation، إذ جاء فيه:

« L'orateur, en utilisant les prémisses qui serviront de fondement à sa construction table sur l'adhésion de ses auditeurs aux propositions de départ ».

Perelman (chaim) et Teteca (olbrechts), Traité de l'argumentation, 5ème éditions, Bruxelles, 2000, p 87.

8 - Ibid, p 87. « Le point de départ de l'argumentation supposent accord de l'auditoire » تفترض نقطة الانطلاق في الحجاج تحصيل موافقة السامع.

9 - يمكن التوسع في مفهوم الدوكسا بالرجوع غلى كتاب آموسي "الحجاج في الخطاب"، وخاصة في القسم الثاني من: الكتاب (مرتكزات الحجاج)؛ إذ تعتبر الدوكسا كل ما يندرج ضمن المشهور من الآراء التي تتبناها الأغلبية، والتي ترتبط بالذاكرة والماضي.

« La doxa est donc l'espace des plausible tel que l'appréhende le sens humain… les opinions suffisamment acceptables… un consensus général ou du moins représentatif » p 113.

10 - التوحيدي، أبوحيان، الإشارات الإلهية، ص 2.

11 - المبرد، أبو العباس، الجزء الثاني، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة 1994، ص 45.

12 - ينتج الجمهور المباشر والجمهور الافتراضي حجاجا حواريا وحجاجا تحاوريا في الثاني، والفرق بينهما يكمن في: حضور التفاعل الحجاجي في الأول، وانعدامه في الثاني. ينظر في هذا الشأن أوريشيوني التي صنفت جمهور المتقبلين حسب مقولتي الواقع والافتراض، فجاء تصنيفها كما يلي:

- Présent +loquent (échange oral quotidien) ;
- Présent + non-loquent (la conférence magistrale) ;
- Absent+loquent (la communication téléphonique) ;
- Absent+non-loquent (dans la plupart des communications écrites).

Orecchioni, L'enonciation de la subjectivité dans le langage, p 24.

13 - فاضل صالح، السامرائي، معاني النحو، الجزء الثاني، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، بدون طبعة، ص 7.

14 - التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وراجعه هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا لبنان، 2011، ص 33.

15 - عن أنواع المواضع ودورها في العملية الحجاجية، يراجع كتاب: "الحجاج في القرآن" لعبد الله صولة؛ حيث يعتبر أن:

- مواضع الكم Lieux de quantité تتعلق باعتبار شيء ما أفضل من الآخر لأسباب كمية.
- مواضع الكيف Lieux de qualité كواحدية الحقيقة الإلهية في مقابل تعدد الآراء البشرية.
- مواضع الترتيب Lieux de disposition كاعتبار السابق أفضل من اللاحق.

16 - علي خليل مصطفى أبو العينين، القيم الإسلامية والتربية، مكتبة إبراهيم حلبي، المدينة المنورة، ط 1998، ص 23.

17 - Perelman. Tyteca, Traité de l'argumentation, p 488.

18 - عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، منشورات كلية الآداب منوبة، 2011، ص ص151

19 - Carthrine Kerbrat- Orecchioni, (1980) L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Colin, PARIS, p 235.

20 - التوحيدي، أبو حيان، الإشارات الإلهية، ص 464.

21 - المرجع نفسه، ص 38.

22 - المرجع نفسه، ص 41.

23 - الكندي، يعقوب بن إسحاق، رسالة في الحيلة لدفع الأحزان، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي، ط 1973، ص 10.

سيغموند فرويد في زمانه وفي عصرنا
كتاب جديد عن حياة مؤسس التحليل النفسي

عبدالرحيم الرحوتي*

ما الذي يمكنه أن يبرر اليوم إصدار تأليف جديد عن حياة وآثار سيغموند فرويد؟ خاصة وأن عشرات المؤلفات سبق وأن تناولت سيرة الطبيب النمساوي ومؤسس التحليل النفسي منذ عشرينيات القرن الماضي، آخرها ذلك الذي صدر في 1988 من تأليف بيتر غاي في جزأين، وبالتالي يمكن اعتبار أن الموضوع قد استوفى حقه من البحث واستنفذت مادته بشكل لم يعد فيها ما يمكن أن يسمح باستغلالها من جديد الواقع أن متغيرا مهما حصل على الأرض حديثا ويتمثل في إتاحة ولوج الباحثين لأرشيف سيغموند فرويد بمكتبة الكونغريس في واشنطن. يتعلق الأمر بأرشيف مخصص للمرضى الذين عالجهم المعلم مع كم هائل من مراسلاته وهي كلها وثائق من شأنها أن تساعد على إضاءة جوانب عديدة في حياة مكتشف الذاتية الحديثة، جوانب ظل الغموض يكتنفها وبالتالي كانت دائما مثار جدل وأخذ ورد بين أنصاره وخصومه [...]

كون أن صديقا وفيا، أرنولد تسفايغ، تحدث يوما عن مشروع وضع سيرة لــه، كان كافيا لإثــارة الذعر لدى سيغموند فرويد (1856-1939) في السنوات الأخيرة من حياته كان مؤسس التحليل النفسي يعتبر وهو في الثامنين من عمره بأن كل إرادة في تملك الحقيقــة البيوغرافية هو أمر غير ذي جــدوى هذا ما حاول أن يفســره لصديقه الألماني قائلا: «من اختار لنفســه أن يكون كاتب ســير يجد نفســه مضطــرا للكذب وإخفاء الحقائق وتوسل المبررات وحتى التنازل عــن قدرته الخاصة علـــى الفهــم» عندما صـــدر أول كتاب له في 1884، باح عالم آثار اللاوعي لخطيبتــه مارثا بيرنايس بأنه لن يســاعد في أي شيء كتاب الســيرة لكي تكون مهمتهم سهلة إزاءه كان فرويــد قد أقــدم حينها على إتلاف خمســة عشر سنة من أرشــيفه الخاص لم يأت ذلك نتيجة كون أن مؤســس التحليل النفسي كان يبحث عن إخفاء نقاط ضعف، هفــوات، انحرافات أو اعترافات لا يتصور البوح بمثلها، بل لأن الرجل كان لــه رأيه في الموضوع واختار أن يعالج بنفســه حالتــه الخاصة ويكتب سيرته الذاتية بالطريقة التي يحبذها، أي طريقة التحليل النفسي الذاتي كما نقف على ذلك في كتابه «تحليــل الأحلام» (1900) ثم في تأليف لاحق له بعنــوان: «حياتي والتحليل النفسي» (1925)، ركز فيه على معالم شخصيته الفكرية.

كتاب إليزابيــت رودينيســكو[1]: «ســيغموند فرويد في زمانه وفي عصرنــا» (2014)[2] جــاء في الوقت المناســب ليضع الأمور في نصابهــا، بعــد عقــود طويلة من الأقاويــل والإشــاعات والروايات المثيرة للســخرية حولت شخصية مبتكر الذاتية الحديثة إلى مشــعوذ ومتعاطــي لزنا المحــارم ونصاب وحتــى فاشــي [...]. بأســلوب رائق وطريقة سلســة في الســرد والتحليل، يضاف إلــى ذلك إطلاع واســع وإلمام تام بالموضوع، مع قدرة فائقة علــى تحليل النصوص والوثائق والشــهادات، وهي كلها عوامــل اجتمعت لتجعــل من كتاب رودينيســكو، كتابا بقدر ما يتســم بالصرامة والتوثيق الشــديد وثراء المحتــوى، بقــدر ما يقدم نفســه كنــص في المتناول يقرأ بســهولة وبطريقة لا تخلــو من متعة. كتاب يندرج في إطار الدراسات التاريخية البيوغرافية التي دشــنها في وقته أرنست جونز بوضعه لسيرة متكاملة وموثقة عن فرويد صدرت في ثلاثة أجزاء ضخمة في خمسينيات القرن الماضي، ولكنها لم تتأخر عن إثارة الكثير من الجدل واللغط والتشكيك في مضامينها وحتى في المصداقية العلمية لمؤلفها.

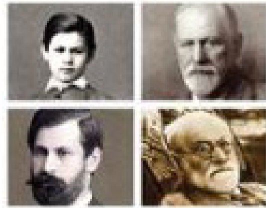
يرسم الكتاب جدارية حقيقية لمعلم فيينا الذي يجد نفسه فيها وقد رسم بالطريقة الأشــد دقة، بحيث جاءت الصــورة مخالفــة تماما للرســوم المائيــة التي أنجزهــا له في وقت سابق فنانو البلاط وللوحات المثقلة التي خصه بهــا الأتباع والخصوم على حد سواء. إليزابيت ردينيسكو هي بالمناســبة صاحبــة عدد من الكتب الهامة التــي تعتبر محطات أساسية في مجال التحليل النفسي من ضمنها «تاريخ التحليل النفسي فــي فرنســا» (جــزآن)، «معجم التحليل النفســي»، «جاك لاكان، نظــرة عامــة عن حياتــه وتاريخ نظام فكــره» [...] وبالتالي فإنها تشكل أحد الأعمدة الأساسية لتاريخ التحليل النفســي وتتوفر تبعا لذلك على المؤهلات المطلوبة وعلى كل الأدوات الضروريــة ومهيأة تماما لتحمل أعباء القيام بالمهمة الصعبة المتمثلة في كتابة ســيرة مؤسس التحليل النفسي.

Élisabeth Roudinesco

Sigmund

Freud

EN SON TEMPS ET DANS LE NÔTRE



Seuil

الحافز الذي دفع إليزابيت ردينيسكو لمباشرة المشروع يتمثل، بالدرجة الأولــى، في إتاحــة المجال لولوج أرشــيف الوثائــق التــي لــم يتم اســتغلالها بعد عــن فرويد، والتي صارت في متنــاول الباحثين حديثا بعد عقود من الجــدل والصراعات فــي قســم المخطوطــات بمكتبة الكونغريس في واشــنطن. يضاف إلى ذلك أنه في الســنوات الأخيرة، طــال صورة فرويد غيــر قليل من التشويش، من جهة، ينظر أنصاره إلــى صورتــه باعتبارهــا أيقونة جميلــة جــدا؛ ومن جهــة، أخرى يروج خصومه لصورة ذميمة بشدة لمبتكــر الذاتيــة الحديثــة. من هنا جاء قــرار إليزابيت رودينيســكو، كما تقول لإعادة تناول حياة الرجل بطريقة نقدية: فرويــد في كتاباته الأولى، فرويد والثــورة الرمزية، فرويد الذي خفــف آلام الكثير من الرجــال والنســاء، فرويــد مفجر يقينيات الشعور، فرويد الذي فرض على الذاتيــة الحديثة أســاطيرية مؤسســة مدهشــة، فرويد مرتكب أخطاء عديدة بخصوص التجديدات الأدبية لمعاصريه، فرويد الذي كان يجهل تماما الفنون بكل أشــكالها، فرويــد الــذي كان يتبنــى مواقف سياســية وإيديولوجيــة محافظة، فرويد الذي تصــرف كالأعمى في بعض الأحيان، فكان أن ظل السبيل ووقع في الأكاذيب [...]

قسمت إليزابيت رودينيسكو كتابها «ســيغموند فرويد في زمانه وفي عصرنا» إلى أربعة أقسام:

1 - حيــاة فرويــد: البدايــات، المغامــرات الغراميــة، العلاقــات العاطفية، الطموحات.

2 - فرويــد الفاتح: انطلاق التحليل النفســي، الأتبــاع، المنشــقون،

اكتشاف أمريكا.
3 -فرويد في بيته: العائلة، الكلاب، التحف، فن الأريكية، ميلاني كلاين، ماري بونابرت، لو أندريا سالومي.
4 - فرويد في سنواته الأخيرة: الطب، التيمة والديانة، النازية، المرض، الوفاة.

يقرأ الكتاب على شكل زيارة ممتعة لمتحف غني بالآثار والتحف والفنية نقف أولا، عند بدايات وتكوين المعلم الذي ينحدر من سلالة طويلة من التجار اليهود الذين هاجروا من منطقة غاليسيا بشبه الجزيرة الإيبيرية ليستقر بهم المقام في فيينا القلب النابض للقارة الأوربية حينذاك (دراسة متفوقة، بحوث في مختبر إرنيست بروك حول جنسانية ثعابين البحر والخلايا العصبية لدى جراد البحر، دكتوراه في الطب، طبيب مساعد في مستشفى الأمراض العقلية مع تيودور ميرينت، لقاء جان مارتان شاركو أكبر الأخصائيين في مرض الهستيريا بمستشفى سالبترير (باريس)، تعاون مع جوزيف بروير الذي اشتهر بعلاجه لحالة المريضة بيرثا بابينهايم، إلخ). نقف في مرحلة ثانية على أعمال فرويد الحاسمة مثل تأويل الأحلام أو المحاولات الثلاث حول نظرية الجنسانية (افتتاح عيادة للتحليل النفسي ومباشرة استقبال الزبائن من ضمنهم إدَّه باور، إلخ) بالانتقال من قاعة إلى قاعة في زيارتنا للمعرض نكتشف التأثيرات والتسلسلات والمدارس. يتشكل من خلال كل ذلك عالم قائم الذات حيث تختلط العائلات الحقيقية بالعائلات الفكرية، كل ذلك في فيينا التي كانت تشكل حينها مركز القارة الأوربية وبؤرة غليان ثقافي حقيقي يتزعمه فنانون وعلماء وأطباء وفلاسفة وفيزيائيون وموسيقيون ومحللون نفسيون يختلطون ببعضهم ويتبادلون التأثير على بعضهم البعض، يتحالفون، يتزوجون بينهم ويزوجون أبناءهم وبناتهم بينهم كذلك، ثم يجدون أنفسهم على نفس الأريكة في نهاية المطاف [...]

في هذا الفضاء بخصوصياته المميزة، ظهرت شخصيات عجيبة مثل ولهيلم فلييس، طبيب ألماني من مدينة برلين متخصص في أمراض الأنف والحنجرة، الذي جاء إلى فيينا في خريف 1887 بهدف حضور دروس فرويد. في 1892، تزوج فلييس إيدَّه بوندي وهي مريضة سابقة خضعت للعلاج على يد بروير، كما أن أختها ستتزوج بعد أربع سنوات بأوسكار ريي، طبيب عائلة فرويد والذي كان بالمناسبة من أصدقائه ويتعاطيان لعب الورق معا بسرعة وبشكل يستعصي على الفهم، نشأت علاقة صداقة قوية ومحتدمة بين فرويد والطبيب الألماني القادم من برلين. وصل بهما الحال إلى حد أنهما كانا ينظران إلى بعضهما البعض وكأنهما توأمان. يأخذان لنفسيهما صورا بنفس اللحية ونفس الملابس وحتى نفس النظرة، ويعملان بعد ذلك على توزيع الصور على أصدقائهما شكل الدكتور ولهيلم فلييس نوعا من الظل او الشيطان بالنسبة لفرويد، بحيث كان الطبيب المتخصص في أمراض الأنف والحنجرة من أتباع نظرية روحانية وعضوية للجنسانية، وقد عمل على وصف حالة كلينيكية أعطاها من الأسماء اسم «العصاب الأنفي الارتكاسي» توجد أسبابها أحيانا في اضطرابات عضوية مرتبطة بأمراض مختلفة من بينها آلام الشقيقة، وأحيانا في اضطرابات متأتية من الأعضاء التناسلية فتكون أمراض الأنف حينها على ارتباط بالعضو التناسلي ليستخلص من ذلك وجود رابط بين قرينات الأنف والحيض والحمل والإنجاب عند المرأة.

افتتن فرويد بأفكار صديقه الطبيب الألماني إلى حد بعيد، هذا في الوقت الذي كان في إمكان أبحاثه الخاصة التي تدور حول أسباب العصاب والظواهر اللاواعية المرتبطة بالصدمات ذات الطبيعة الجنسانية في الصبا، أن تبعده عن أفكار ولهيلم فلييس. لكن الأمور لم تتطور بشكلها الطبيعي، بحيث أن تبادل الأفكار بين الرجلين انقلب إلى شكل من أشكال الهذيان وسيكون من نصيب الشابة الجميلة إيمَّا إيكريستين أداء ثمن ذلك على مستوى صحتها الجسدية والنفسية بسبب المعاناة التي ستلاحقها طيلة حياتها وقعت الفتاة في صغرها ضحية ختان يعرف باسم الختان العلاجي، الهدف منه منعها من الإستمناء. إلى جانب ذلك كانت الفتاة تعاني من اضطرابات في الجهاز الهضمي وآلام حادة خلال الدورة الشهرية. قبل فرويد الإشراف على علاجها، وفي نفس الوقت وجهها إلى صديقه ويلهلم فلييس بهدف الخضوع لعملية جراحية ترتب عنها جز ثلث القرين الأسفل اليساري من أنفها، لكن الطبيب نسي لسبب من الأسباب خلال رتق جرح العملية ضمادة مشبعة بسائل اليود في التجويف الأنفي وهو ما سيسبب للمريضة مشاكل صحية عويصة، اضطرتها للخضوع لعملية جراحية ثانية وتبعا لذلك ستحتفظ بآثار جروح بادية للعيان على مستوى الوجه مدى الحياة. باقي المريضات اللائي عالجهن فرويد وهن 130 مريضة، بحسب ما أوردته رودينيسكو في كتابها، كان مصيرهن أحسن حالا

يمكن أن نذكر عشرات الحالات الأخرى التي تساعد في إلقاء الأضواء على جوانب متعددة من حياة فرويد وإن كان ذلك بشكل غير مباشر ولكنه لا يخلو مهما كان الأمر من دقة، من جملة هؤلاء: مارثا بيرنايس زوجته، مينا بيرنايس أخت زوجته التي كانت قريبة منه إلى حد كبير حتى صارت علاقته بها مثار شبهات وإن كانت وثائق الأرشيف التي صارت متاحة حديثا لا يوجد بها أي أثر لعلاقة غرامية محتملة بينهما، أنَّا فرويد ابنته التي أخضعها للعلاج تحت إشرافه الشخصي، ماري بونابرت، الأميرة لو التي تعلق بها ونمى إزاءها نوعا من أنواع الحب الأفلاطوني، سيرغاي كوستانتينوفيتش بنكيجيف، الذي يطلق على حالته نعت «الرجل ذو الذئاب»، أو جيوفاشينو فورزانو [...] هذا الأخير غير معروف ولكن حضور اسمه في قائمة الشخصيات التي ترددت على فرويد هو الذي يسمح بتفسير إهداء لهذا الأخير موجه لموسوليني وجد على نسخة من كتاب «لماذا الحرب» فورزانو هو في الأصل مؤلف مسرحي نجح في التقرب من موسوليني حتى صار من أصدقائه المقربين جدا وألفا معا مسرحية من ثلاثة فصول حول الأيام المائة لنابليون كانت له بنت تدعى كونشيتا تعاني من الهيستيريا خضعت للعلاج على يد أحد أصدقاء فرويد، إدواردو فايس الذي كان يشرف على عيادة متخصصة في التحليل النفسي بروما. في أبريل 1933، زار فايس فرويد رفقة فورزانو وكونشيتا بهدف طلب يد المساعدة من طرف المعلم لمواصلة علاج المريضة رغبة منه في كسب وده، أهدى فورزانو لسيغموند فرويد نسخة من الطبعة الألمانية لمسرحية الأيام المائة لنابليون التي ألفها بمشاركة موسوليني: «إلى سيغموند فرويد الذي يعمل جادا من أجل أن يصبح العالم في حال أفضل، مع إعجابي وتقديري» قبل أن يغادر، طلب المؤلف المسرحي من المعلم تمكينه من صورة له وكتاب من تأليفه مع إهداء موجه إلى موسوليني، وهو الأمر الذي قبله فرويد وكتب الإهداء التالي: «إلى السيد بيتوني موسوليني، مع التحيات المتواضعة لشيخ عجوز يرى في رجل السلطة بطلا ثقافيا». جر هذا الإهداء متاعب جمة على فرويد، بحيث ستوجه له، فيما بعد، تهمة محاباة الفاشية وحتى تبني أفكارها وفلسفتها.

في 30 يونيو 1933، اتهم موسوليني التحليل النفسي باعتباره هرطقة منظمة يقودها كبير الكهنة من فيينا وأمر بإجراء تحقيق عن سيغموند فرويد الذي تحوم حوله الشكوك في أنه يعمل من أجل إثارة الفوضى وعن احتمال ارتباط المحللين النفسيين الإيطاليين بحلقة فيينا، وهو الأمر الذي دعمه فيه الاشتراكيون والشيوعيون أما في ألمانيا فقد اعتبر التحليل النفسي علما يهوديا وانتهى الأمر.

في تطلعها إلى أن يكون الكتاب متسما بالشمولية في تناوله لمختلف جوانب حياة فرويد الشخصية والعلمية، غالبا ما عملت إليزابيت رودينيسكو على الاستشهاد في الهوامش بالقراءات التي تختلف مع قراءتها الخاصة وهو ما جعل من كتاب كان يمكن أن ينتظر منه أن يتخذ شكل تمثال لفرويد يتحول فيه الرجل إلى كائن إنساني بكل ما يحتمله مثل هذا الكائن من نقاط ضعف ونقاط قوة، من شجاعة وجبن، من تبصر وهذيان، من ذكاء وسذاجة تكاد تلامس البلادة أحيانا...

الهوامش :

* أستاذ الألسن وعلم الترجمة، المعهد العالي الدولي للسياحة، طنجة، المغرب

1 - المؤلفة: إليزابيت رودينسكو مؤرخة وفيلسوفة ومحللة نفسية فرنسية، صدرت لها العديد من الكتب في التاريخ حول الثورة الفرنسية بشكل خاص، وفي التحليل النفسي والفلسفة. حازت في 2014 على جائزة الجوائز الأدبية في فرنسا عن كتابها «سيغموند فرويد في زمانه وفي عصرنا» من أعمالها المنشورة: لماذا التحليل النفسي (1999)؛ العائلة في حالة فوضى (2002)؛ المريض والمعالج والدولة (2004)؛ فلاسفة في حالة تمزق (2005)؛ لماذا كل هذا الحقد؟ (2010)؛ لاكان، الماضي والحاضر، حوارات مع ألان باديو (2012) ...

2 - عنوان الكتاب الأصلي: سيغموند فرويد في زمانه وفي عصرنا
Sigmund Freud en son temps et dans le notre
المؤلف: إليزابيت رودينيسكو Elisabeth Roudinesco
الناشر ومكان النشر: منشورات دو ساي، باريس Editions du Seuil
تاريخ النشر: 2014
عدد الصفحات: 592 صفحة
الرقم المعياري الدولي للكتاب: 9782021183795

قضايا بلاغية من منظور النقد القديم ونقد النقد:
قراءة في "المثل السائر" و"نصرة الثائر على المثل السائر"

رضوان كعية

تقديم:

عرف النقد الأدبي العربي القديم في مراحله الأولى هيمنة واضحة في ذاتية النقاد وانطباعاتهم، واستمر ذلك إلى حدود القرن الثاني للهجرة، حيث بدأ يستمد موضوعيته من علوم الآلة التي كانت مزدهرة وقتئذ. وتعد البلاغة ركنا أساسا في تلك العلوم، احتكم إليها النقاد أثناء قراءاتهم للموروث الشعري العربي القديم.

وإذا كانت البلاغة قائمة على التقعيد لفن استعمال اللغة المؤسلبة، فإن فرض الناقد لقوانينها على الشعر أو على النثر الفني، من شأنه أن يقف حجر عثرة في طريق المبدعين، وبالتالي يمكن التساؤل عن إمكانية تطويع بعض المفاهيم البلاغية أثناء قراءة العمل الشعري الذي لا يمكن ضبطه بقواعد نمطية تحُد من التأويلات التي قد يقبلها، وتعلي في الآن نفسه راية القراءة الأحادية.

وتأتي هذه المداخلة من أجل الكشف عن بعض جوانب هذا الإشكال، وذلك بعقد مقارنة بين مقاربة كل من ضياء الدين ابن الأثير (637 هـ) وصلاح الدين الصفدي (764هـ) لمفاهيم "التناسب" و"التشبيه" و"الكناية" أثناء قراءتهما لبعض الأعمال الشعرية والنثرية، وذلك للوقوف عند مدى تحرر الناقدين من معيارية البلاغة.

1 ـ مفهوم "التناسب":

أ ـ "التناسب" عند ابن الأثير:

لم يتصل مفهوم "التناسب" بالنقد والبلاغة فحسب، وإنما امتد ليشمل ميادين أخرى، وذلك لأنه "قانون كلي"[1]، يحكم الكون بأسره، فما من شيء خلقه الله إلا ويخضع لتناسب دقيق، لا يقبل الانزياح عن النظام البديع الذي جُعل عليه، قال تعالى: ﴿الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِنْ تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ﴾[2]، وقال أيضا: ﴿لَا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾[3].

بيد أن تصور النقاد لهذا المفهوم لم يكن موحدا، وإنما كان محكوما بالمرجعيات الفكرية لكل واحد منهم، فابن الأثير يستخدمه مرادفا لمفهوم "الملاءمة"، يقول في هذا الصدد مدافعا عن ملاءمة لفظة "ضيزى" لسياقها في قوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى﴾[4]: "فجاءت اللفظة على الحرف المسجوع الذي جاءت السورة عليه، وغيرها لا يسد مسدها في مكانها. وإذا نزلنا معك أيها المعاند على ما تريد قلنا: إن هذه اللفظة أحسن منها، ولكنها في هذا الموضع لا ترد ملائمة لأخواتها، ولا مناسبة؛ لأنها تكون خارجة عن حرف السورة"[5].

أما النقد التطبيقي المبني على مفهوم "التناسب" عند صاحب "المثل السائر"، فنجده في عدة مواطن، حيث يدعو الناقد المتأدبين إلى الحرص على اختيار الكلمات والعبارات المناسبة، سواء من حيث اللفظ أم من حيث المعنى، إذ عليهم تجنب ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء والذال والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والعين[6]، أما المعاني فإن خلق المناسبة بينها أمر ضروري، ولا يسمح للمبدع أن يتجاوز هذا الشرط[7].

ومن أهم الأحكام النقدية التي توصل إليها ابن الأثير بناء على مفهوم "التناسب"، تسليمُه أن بعض الكلمات تكون مناسبة في الشعر لكنها لا تكون كذلك في النثر، يقول:

"فاعلم أن كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور"[8].

ومن نماذج استحسانه للفظة في الشعر واستقباحها نثرا، كلمة "مُشْمَخِرٌّ" في بيت البحتري الذي يصف فيه إيوان كسرى:

مُشْمَخِرٌّ تَعْلُو لَهُ شُرُفَاتٌ
رُفِعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقُدْسِ[9]

إذ يَستحسن الناقد استعمال هذه اللفظة في بيت البحتري، لكنه يستقبح استعمالها في الكلام المنثور، وفي هذا السياق يستحضر مقطعا من خطبة لابن نُباتة يذكر فيه أهوال يوم القيامة، يقول: "اقمطرَّ وبالها، واشمخر نكالها"[10].

ولعل سبب هذا الحكم النقدي يعود إلى أن ابن الأثير كان مولعا بالمعاني، حيث يعتبر أن الشعر يضم أكثرها مقارنة بالنثر[11].

وأهم نتيجة ترتبت عن ذلك، أنه "إذا مر بمعنى عادي حاول أن يسلط عليه تصوره وذكاءه ليرفع من مستواه"[12]، خصوصا إذا ورد ذلك المعنى في الشعر، وذلك انسجاما مع القاعدة النقدية السابقة.

كما يمكن حمل سبب استحسان بعض الألفاظ شعرا واستقباحها نثرا على أن الناقد كان يمنح الشعراء وحدهم رخصة استعمال الغريب الحسن، لأن مجالات الاختيار عندهم تضيق مقارنة بالكتاب، بدليل استكراهه لفظة "جحيش" في شعر تأبط شرا:

يَظَلُّ بموْمَاةٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِهَا
جَحِيشًا ويَعْرَوْرِي ظُهُورَ الْمَسَالِكِ[13]

وذلك لأن الشاعر بوسعه اختيار لفظة تؤدي نفس المعنى، ولن يختل معها الوزن وهي: "فريد" أما الكُتاب فلا يسمح لهم توظيف بعض الكلمات نادرة الاستعمال، أو ما كان يحتاج تكلفا كبيرا قصد الوصول إلى المراد، مادام أمامهم متسع من الاختيارات.

يبدو من خلال قراءة ابن الأثير لشواهد شعرية في ضوء مفهوم "التناسب"، أن الرجل كان يميل نحو النزعة المعيارية البلاغية، خصوصا حينما يصدر أحكاما نقدية بخصوص النثر الفني، وهو ما جر عليه انتقادات شتى سنقف عند نماذج منها مع صلاح الدين الصفدي.

ب ـ "التناسب" عند الصفدي:

أول ما يمكن تسجيله بخصوص مفهوم "التناسب" عند الصفدي أنه يختلف مع ابن الأثير في تصوره العام لهذا المفهوم؛ ذلك أن القاعدة التي بنى عليها صاحب "المثل السائر" تصوره للمناسبة بين أجزاء الكلام لا يمكن تعميمها بشكل مطلق؛ لأن النص الأدبي لا يمكن ضبطه بقواعد معيارية، فهو يعتمد لغة عصية على المعالجة العلمية، لا تسلم بانغلاق الدلالة[14]، وإنما تعتمد لغة تهرب من مدارها كلغة تقريرية أحادية المعنى، وبذلك تتأبى على الدراسة العلمية المحضة، مما يجعل القارئ يتيه في غياهب التأويل الذي لا يمكن حسمه بشكل علمي وعلى هذا الأساس يمكن إدراج النص الأدبي ضمن الرمزية "La symbolique" باعتبارها وسطا يعبِّر عن واقع فوق لساني[15] "Extra-linguistique"، إذ هي "كل تعبير ذي أبعاد متغيرة، فهو إذ يعني شيئا، فإنه يعني في نفس الوقت شيئا آخر، من غير إلغاء الدلالة الأولى. وبالمعنى الحرفي للكلمة، فهذا يتمثل في الوظيفة المجازية (Allé-gorie) للغة (المجاز: قول شيء آخر عن طريق قول شيء ما)"[16].

لقد عمل الصفدي على نسف القاعدة التي بنى عليها ابن الأثير تصوره للتناسب، لأنها جعلت ابن الأثير يقع في التناقض؛ فيستقبح لفظة "جحيش"، ويعتبرها منكرة قبيحة، وذلك كما في قول تأبط شرا السابق، ويرى أن استقباح هذه اللفظة أخف من استكراه لفظة "شرنبثة" في قول الفرزدق:

شَرَنْبَثَة شمطاء من ير ما بِها
تشبه ولو بين الخماسيّ والطفل

والملاحظ أن الناقد في هذا الموطن يستحسن لفظة ويستكره أخرى بشكل مطلق، فيعتبر أن "جحيش" أخف بكثير على السمع من "شرنبثة"، بل يمتد بالقواعد التي يضعها حول اللفظتين المذكورتين إلى نهر النيل وإلى مظاهر الجمال في الطبيعة فيقول: "وأنا أرى أن "جحيشا" أخف على السمع من "شرنبثة"[17] ولو وردت هذه "شرنبثة" في النيل كدرته، وأحالت فراته العذب إلى الملح الأجاج وغيرته، ولو كانت خالا في وجنة الشمس هجنتها، وألغت محاسنها التي أنارت الأيام وزينتها"[18].

هكذا يبدو أن كلام الصفدي هو الآخر لا يخلو من معيارية البلاغة، ولو أنه انتقد كلام ابن الأثير في البيتين السابقين دون تعميم على باقي المواطن التي يمكن للفظتين أن ترد فيها، لتَخلصَ من صرامة القواعد البلاغية ولذلك فإن أقصى ما يمكن أن ننعت به نقد الصفدي لابن الأثير في هذا الموضع أنه خطّأ

قواعد نمطية ليعوضها بأخرى.

أما استقباح ابن الأثير لبعض الألفاظ المقبولة في الشعر، فيرى الصفدي أنه لا ينبغي تعميمه، من ذلك أن لفظة "اقمطر" في إحدى خطب ابن نباتة التي يذكر فيها أهوال يوم القيامة، هي على أتم مناسبة، ذلك أن "الخطيب - رحمه الله- من البلغاء الفصحاء الذين يوردون الكلام موارده، ويعطون كل مقام ما يستحقه، لأن ذكر النار والقيامة أمر مهول ويحتاج إلى ألفاظ مفخمة تهول السمع وتسيل الدمع وتقشعر لها الجلود وتنفطر لها الكبود. ولا يليق بأوصاف النار غير هذه الألفاظ مثل: اقمطر واشمخر واسبطر..."(19).

يبدو من خلال الكلام السابق أن الصفدي يتتبع نظام نص خطبة ابن نباتة، وهو نظام لا يمكن قياسه على قواعد البلاغة الجاهزة؛ لأنه خاص بالنص موضوع التحليل دون غيره، ولذلك لم يهتم الصفدي بتتبع المتواليات اللغوية في النص فحسب، نظرا لأنها لن توصل إلا إلى نتيجة تشبه ما قاله ابن الأثير في الصدد، وإنما قام باستحضار عناصر خارج - نصية ممثلة في السياق الذي قيلت فيه خطبة ابن نباتة، وهو التذكير بأهوال يوم القيامة. وعليه فقد عمل في هذا الموطن على إخراج النص من سلطة القواعد المعيارية التي تنهض عليها البلاغة.

2 - مفهوم "التشبيه":

أ - "التشبيه" عند ابن الأثير:

يعد التشبيه من المفاهيم النقدية التي احتكم إليها ابن الأثير في نقد الشعر والنثر، ومما تميز به تناوله لهذا المفهوم أنه اشترط له بعض الأمور حتى تبلغ معه الصورة الفنية مبلغا لائقا من الرونق والحسن، من ذلك اشتراطه أن يشبَّه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم(20)، ومن هنا يرى غلط بعض الكتاب في تشبيه حصن من حصون الجبال، فقال: "هامة،عليها من الغمامة عمامة،وأنملة، خضبها الأصيل فكان منها الهلال قُلامة"(21).

حيث إن تشبيه الحصن بالأنملة تشبيه لا مناسبة فيه حسب ابن الأثير، نظرا لاختلال شرط من الشروط التي وضعها علماء البلاغة، وهو أن يكون المشبه به أعظم وأكبر في مواطن الترغيب، عكس مواطن الترهيب التي يطلب أن يكون المشبه به أقبح من المشبه(22).

بيد أن الناقد وكأنه استشعر سيطرة معيارية البلاغة عليه في هذا الموطن، فاستحضر مثالا ينفي القاعدة البلاغية التي يدافع عنها وهو قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ﴾(23)، حيث تم تشبيه نور الله تعالى بالمشكاة التي فيها مصباح، وشتان ما بين المشبه والمشبه به وقد توصل إلى نتيجة مفادها أن هذا مثال ضربه الله تعالى للنبي صلى الله عليه وسلم، وأن المقصود بالزجاجة قلبُه صلى الله عليه وسلم، أما الشجرة المباركة فهي ذاتُ النبي، وأما زيت الشجرة فهي فطرة النبي الصافية من الأكدار إلى درجة أنها منيرة من قبلِ مصافحة الأنوار(24).

والذي نسجله بخصوص انزياح الناقد عن قاعدة تشبيه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم، أنه موقف لا يخرج عن مذهب جل النقاد القدامى عند تعاملهم مع الانزياحات في الشواهد القرآنية، إذ غالبا ما يجتهدون في البحث لها عن التبريرات، خلافا لتعاملهم مع خروج المبدعين عن القواعد التي رسمها لهم النقاد.

بيد أن ما يميز موقف ابن الأثير وهو يقرأ التشبيه في الآية الكريمة أنه لم يتبع منهج النحاة القدامى، فبحثه عن تخريج للانزياح القرآني جعله لا يبتسر الآية من نظامها الذي لا ينطبق على أي نص آخر غيرها، وإنما يبحث عن مميزات النص الجمالية، مستحضرا سياق الآية الداخلي (العناصر اللغوية) وكذا بعض عناصر السياق الخارجي المتمثلة في استحضار المخاطب في الآية ومكانته ونفسيته...

إن موقف ابن الأثير السابق لا يطَّرد أثناء تعامله مع باقي الآيات الأخرى إذا كانت تستجيب للمعايير التي حددها البلاغيون للتشبيه، من ذلك تعقيبه على قوله تعالى: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآَتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾(25)، إذ يقول: "وهذا تشبيه كبير بما هو أكبر منه؛ لأن خلق السفن البحرية كبير، وخلق الجبال أكبر منه"(26).

فالملاحظ أن الناقد لم يحلل الآية الكريمة مثل الآية السابقة، لأنها تستجيب للقاعدة البلاغية التي ينطلق منها في دراسة التشبيه، مما يجعل الدارس يرى أن تعامل ابن الأثير مع الآيات القرآنية مبني بالدرجة الأولى على أسس تبريرية تتماشى مع معتقده الديني أكثر من الأسس النقدية التي تنظر إلى الجانب الجمالي في النص الأدبي.

أما النصوص الإبداعية البشرية، فقد ظل الناقد - أثناء قراءته للتشبيه فيها - متشبثا بالمقولات البلاغية، وفي هذا الصدد يقول معلقا على نص ابن نباتة السابق: "وهذا غير حسن ولا مناسب؛ وإنما ألقاه فيه أنه قصد الهلال والقلامة مع ذكر الأنملة. فأخطأ من جهة، لكن خطأه غطى على صوابه"(27).

إن ما يراه ابن الأثير خطأ في كلام ابن نباتة لا يعدو أن يكون تشبيه الحصن بما هو أصغر منه وهو الأنملة، لأنه يتنافي مع القاعدة البلاغية، وهذا يعني أنه لا يستحضر خصوصيات كل نص أدبي، بل يذهب إلى أن النص لا يحسن إلا إذا احترم القواعد التي وضعها أرباب النقد والبلاغة. والنتيجة أن النقاد سيصبح همهم لا يخرج عن شيئين اثنين: إما تتبع سقطات كل مبدع، وإما إظهار مدى احترام المبدع للقواعد المعيارية، وكلا القراءتين لا يخرج عن القراءة الأحادية التي لا تفرق بين النص الخالي من الأخطاء والنص البليغ.

إذا كانت هذه حال التشبيه عند ضياء الدين ابن الأثير، فهل حاول صلاح الدين الصفدي تجاوز معيارية البلاغة أثناء قراءته لبعض النماذج التي وقف عندها صاحب "المثل السائر"؟

ب - "التشبيه" عند الصفدي:

لقد أثارت فكرة "تشبيه الشيء بما هو أكبر منه" انتباهَ الصفدي، فخصص لها مبحثا يخطِّئ فيه هذا التوجه وقد انطلق من كلام ابن الأثير السابق، وأخذ يعرض بعض الأبيات التي يصعب التشكيك في جودتها، وهي مع ذلك وقع فيها تشبيه الشيء بما هو أصغر منه، من ذلك قول ابن الرومي:

وَرَمْلٍ كَأَوْرَاكِ الْعَذَارَى قَطَعْتُهُ
إِذَا أَلْبِسَتْهُ الْمُظْلِمَاتُ الْحَنَادِسُ(28)

حيث شبه الشاعر "كثبان الرمل بما هو أقل منها وأحقر، لأن أوراك العذارى دون الكثبان"(29)، ومع ذلك لم يجرؤ أحد من النقاد على تخطيء ذي الرمة في هذا التشبيه. كما أن كلام ابن الأثير حول التشبيه، سيدفع إلى رفض تشبيه كل شيء في العالم العلوي بما في الأرض لأنه أحقر منه وأقل منزلة، من ذلك قول أبي بكر محمد بن هاشم:

وَالْمُشْتَرِي وَسْط السَّمَاءِ تَخَالُهُ
وَسَنَاهُ مِثْلُ الزِّئْبَقِ الْمُتَدَرِّجِ
مِسْمَارَ تِبْرٍ أَصْفَرٍ رَكَّبْتَهُ
فِي خَاتَمٍ وَالْفَصُّ مِنْ فَيرُوزَجِ(30)

حيث شبه الشاعر المشتري وسط السماء بمسمار ذهبي، وشتان ما بين المشبه والمشبه به.

ثم إن كان كلام ابن الأثير صائبا، فإن تشبيه الثريا بالنرجس الذابل لن يستقيم، وكذا الهلال بالقلامة والنعل، والبرق بالسيف، والشمس بالمرآة، والنجوم بالسراج، وقوس قزح بأذيال العروس(31).

أما الحصون المشبهة بالأنامل، فقد وردت في الشعر بشكل بلغ حد الإجادة، ومنه قول الغزي:

سَدَّ الْبَسِيطَةَ نَازِلاً مِنْ قُلَّةِ الْـ
جَبَلِ الْأَشَمِّ إِلَى قَرَارِ الْوَادِي
حَتَّى غَدَا الْحِصْنُ الْمُبَارَكُ خِنْصِراً
فِي خَاتَمٍ مِنْ بِهْمَةٍ وَجَوَادِ(32)

وحتى ابن الأثير نفسه، فقد شبه الشيء بما هو أصغر منه، وذلك في قوله: "ونزلنا قلعة نجم وهي نجم في سحاب، وعُقاب في عِقاب، وهامة لها الغمامة عِمامة، وأنملة إذا خضبها الأصيل كأن الهلال لها قلامة"(33).

إذ يتضمن الكلام أعلاه الصورة التي أوردها ابن نباتة واستكرهها صاحب "المثل السائر"، وهذا يدل على وقوعه في تناقض.

أما بخصوص حجج الصفدي فهي مبنية على تقديم الشواهد التي تتضمن تشبيها يخرج عن القاعدة التي يحتكم إليها ابن الأثير، وكأن غرضه هو تبرير وجود ذلك النوع من التشبيه في الشعر والنثر العربيين لا غير، دون كشف القيم الجمالية التي تتضمنها تلك الحجج.

وعموما فقد سعى الصفدي من خلال انتقاده لآراء ابن الأثير إلى توسيع مفهوم التشبيه، وذلك بالوقوف ضد معيارية بعض القواعد البلاغية. وتكشف آراؤه حول التشبيه ضمنيا أنه يعترف بتفرد كل نص بنظامه الخاص الذي يحكمه، وبالتالي فتقييد الشاعر أو الكاتب بجملة من القوانين النمطية من شأنه أن يحد من الإبداع الذي يحتاج إلى التحرر من صرامة النقاد المتشبعين بمرجعيات لغوية تقوم على عدم الخروج عن نظام لغوي يحكم جميع النصوص عادية كانت أم بليغة.

من جهة أخرى فإن إسقاط القواعد النمطية على النص الأدبي لن ينتج إلا نقدا تفسيريا يقوم على إعادة المعنى الحرفي للنص، وهذا يدعو إلى إعادة النظر في هذا النوع من النقد، خصوصا إذا استحضرنا أن أغلب النصوص النثرية التي اشتغل عليها كل من ابن الأثير والصفدي، هي قادرة على أن تقول ما تريد دونما حاجة إلى النقد التفسيري، وإنما يصبح الحوار ممكنا بين النقد والنص الإبداعي حينما يتعامل النقد مع الأثر الأدبي باعتباره عملا مفتوحا قابلا لقراءات متعددة، وذلك عن طريق ملء البياضات التي يتركها المبدع في النص.

وقد توفر شيء من هذا النقد عند الصفدي، في الأمثلة السابقة، لما كان يعمل على تحرير النص الأدبي من معيارية البلاغة، لكنه لم يكن مطردا في سائر الشواهد التي اشتغل عليها؛ حيث كان هو الآخر ينزع نحو القراءة الأحادية لأنه يخطِّئ الشاعر والناقد في بعض الأحيان، ولا يقول إلا برأيه الخاص

كما هو الشأن في تعليقه على قول الواواء الدمشقي:

وَكَأَنَّهَا وَكَأَنَّ حَامِلَ كَأْسِهَا
إِذْ قَامَ يَجْلُوهَا عَلَى النُّدَمَاءِ
شَمْسُ الضُّحَى رَقَصَتْ فَنَقَّطَ وَجْهُهَا
بَدْرُ الدُّجَى بِكَوَاكِبِ الْجَوْزَاءِ[34]

حيث يقول: "...فالشاعر واهم وابن الأثير مقلد..."[35]، إذ يقارن بين البيت موطن الشاهد وأبيات أخرى، فيقوم بقياس نظام النص الذي هو بصدده بنص آخر يستحسنه، ومن ثم فهو يفرض تأويله على النص ويستبعد باقي التأويلات الأخرى سواء أ كانت لناقد آخر أم للشاعر نفسه.

3 ـ مفهوم "الكناية":

أ ـ "الكناية" عند ابن الأثير:

قسم ابن الأثير الكناية إلى نوعين: "أحدهما ما يحسن استعماله. والآخر ما لا يحسن استعماله، "وهو عيب في الكلام فاحش"[36].
أما النوع الأول فقد جعله درجات؛ إذ يعتبر الكناية الواردة على طريق اللفظ المركب أفضل من التي تأتي على طريق اللفظ المفرد، مثال ذلك قولهم: "(فلان نقي الثوب)، وقولهم: (اللمس) كناية عن الجماع، فإن نقاء الثوب أشد مناسبة وأوضح شبها؛ لأنا إذا قلنا: نقاء الثوب من الدنس كنزاهة العرض من العيوب اتضحت المشابهة، ووجدت المناسبة بين الكناية والمكنى عنه شديدة الملاءمة، وإذا قلنا: (اللمس كالجماع) لم يكن بتلك الدرجة في قوة المشابهة "[37].
بخصوص النوع الأول نلاحظ أن ابن الأثير يفاضل بين أجزائه فيقدم نوعا من الكناية على نوع آخر، وهذا كلام لا يخلو من معيارية؛ فإذا كان البلاغيون قد سبقوا غيرهم إلى ضبط المفاهيم بشكل نمطي، فإن الناقد في هذا الموطن يزيد من التدقيق في تلك المفاهيم، فيدعو المبدعين إلى أن ينتبهوا إلى ما أضاف لهم من قواعد.
أما القسم الثاني، وهو الذي أثار انتباه الصفدي فخالفه فيه، فيعرفه قائلا: "وأما القسم المختص بما يقبح ذكره من الكناية فإنه لا يحسن استعماله؛ لأنه عيب في الكلام فاحش، وذلك لعدم الفائدة المرادة من الكناية فيه.
فما جاء منه قول الشريف الرضي يرثي امرأة:
"إِنْ لَمْ تَكُنْ نَصْلاً فَغِمْدُ نِصَالِ"[38].
لقد استنكر ابن الأثير هذه الكناية معتمدا معيارا أخلاقيا وليس بلاغيا؛ ذلك أن الصورة التي يتوهمها المتلقي لا تقبلها الأعراف الأخلاقية، مما جعل الناقد يرفضها جملة وتفصيلا.
وقد احتكم الناقد في حكمه على هذه الكناية إلى بيتين للفرزدق وهما:

وَجَفْنِ سِلَاحٍ قَدْ رُزِئْتُ فَلَمْ أَنُحْ
عَلَيْهِ وَلَمْ أَبْعَثْ إِلَيْهِ الْبَوَاكِيَا
وَفِي جَوْفِهِ مِنْ دَارِمٍ ذُو حَفِيظَةٍ
لَوْ أَنَّ الْمَنَايَا أَمْهَلَتْهُ لَيَالِيَا

حيث إن الشريف الرضي أخذ معناهما "فمسخه وشوه صورته"[39] في البيت السابق حسب تعبير ابن الأثير.
لقد كانت مقارنة الناقد بين الشاهدين مبنية هي الأخرى على معيار أخلاقي، وهذا ما دفع الصفدي إلى رفض تصور ابن الأثير.
وخلاصة القول فالمعايير الأخلاقية هي حاجز آخر وضعه ابن الأثير إلى جانب المعايير البلاغية، وكلاهما لن يسمح بتحرر المبدع لإنتاج أثر مفتوح على قراءات متعددة، وفي الآن ذاته لن ينتج إلا نقدا تفسيريا.

ب ـ "الكناية" عند الصفدي:

إذا كان استحسان ابن الأثير للكناية مبنيا على معايير بلاغية وأخرى أخلاقية، فإن الصفدي اختلف معه بيت الشريف الرضي السابق، يقول: "أما هذه الكناية فإنها في غاية الحسن في كون المرأة يغمد فيها ذلك العضو المخصوص وليس في بابها مثلها ولا تقبح من حيث الصناعة وتخيل المعنى وإنما قبحها بالإضافة إلى المقام، إن كان المقام مقام تعظيم قدر المرثي، لأنها أم ملك أو بنت كبير القدر، أو أخت أمير فإنه ليس من الأدب أن يسمع فيها قريبها هذه الكناية لتعلقها بفرجها وذكر عورتها"[40].
يبدو أن الصفدي يرفض رأي ابن الأثير لأن الشعر لا يحتكَم فيه إلى معايير أخلاقية، وعليه فالكناية في بيت الشريف الرضي هي في غاية الحسن لو أنها قيلت في مقام غير الذي جاءت فيه كالتهكم مثلا[41]، ولذلك فقبح الكناية ليس سببه ضعف في صنعة الشاعر، وإنما في السياق الذي قيلت فيه ليس إلا.
يكشف موقف الناقد في هذا الصدد عن إرهاصات لأبعاد نقدية بالمنظور الحديث، وذلك لأنه تم توسيع مرجعيات إصدار حكم حول الكناية موطن الشاهد، لتشمل مقام التخاطب الذي يعتبر عنصرا جوهريا في فهم النص وتأويله.
وعليه فقد حاول الصفدي تحرير الشعراء من المعايير الأخلاقية، لأن الصورة الفنية قد تحسن عند خرق تلك القواعد في سياقات معينة على الرغم من أنها مخلة بالحياء، لذلك فالحكم على البيت الشعري أو النص النثري الفني، يجب ألا يكون باجتثاث الصورة من سياقها.
بيد أن دعوة الناقد إلى التحرر من الاحتكام إلى الأخلاق لا يعني أنه تحرر من سلطة قواعد علوم الآلة، وبالخصوص علوم البلاغة لأنه لم يستحسن بيت الشريف الرضي في سياق آخر غير الذي قيل فيه إلا لأنه لم يخرج عن القواعد النمطية التي وضعها علماء البلاغة في الكناية.

خاتمة:

نخلص مما سبق إلى جملة من النتائج حول تداخل البلاغة والنقد عند كل من ابن الأثير والصفدي، نوردها على الشكل الآتي:
ـ هيمنت معيارية البلاغة بشكل كبير عند ابن الأثير، حيث كانت له آراء نقدية تقوم على ما وضعه البلاغيون قبله، إضافة إلى معايير أخرى كان يتفرد بها.
ـ لا يخرج موقف ابن الأثير عن مذهب جل النقاد القدامى عند تعاملهم مع الانزياحات في الشواهد القرآنية، إذ غالبا ما يجتهدون في البحث لها عن التبريرات، خلافا لتعاملهم مع خروج المبدعين عن القواعد التي رسمها لهم النقاد.
ـ كان ابن الأثير لا يكتفي بالمعايير البلاغية في استحسان الشاهد الشعري أو النثري، بل يحتكم إلى معايير أخلاقية، مما أدى إلى طمس جمالية الصورة الفنية حسنة الصنعة لا لسبب إلا لأنها مخلة بالأدب.
ـ ساهمت سيطرة البلاغة على النقد القديم في قراءة النصوص الأدبية قراءات متشابهة تدخل ضمن النقد التفسيري الذي لا يعمل على ملء بياضات النص بالقدر الذي يهتم بتفسير النصوص وتقريبها إلى المتلقي.
ـ كان الصفدي في نقداته لابن الأثير يقف أحيانا ضد معيارية الأحكام النقدية التي يصدرها ابن الأثير، وذلك حينما يدرس نظام النص الذي هو بصدده محتكما إلى العناصر الخارج ـ نصية، اعترافا منه أن لكل نص نظامه الخاص.

الهوامش :

1 - أبو زيد أحمد: التناسب البياني في القرآن: دراسة في النظم المعنوي والصوتي، منشورات كلية الآداب، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، د ط، 1992، ص11.
2 - سورة الملك، 3.
3 - سورة يس، 40.
4 - سورة النجم، 22.
5 - ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ج 1، ص 177.
6 - ينظر المصدر نفسه، ج 1، ص 195.
7 - ينظر المصدر نفسه، ج 2، ص 64. حيث دعا إلى خلق مناسبة بين المشبه والمشبه به.
و: ج 2، ص 87. حين أشار إلى ملاءمة المستعار له للمستعار منه.
8 - المصدر نفسه، ج 1، ص 185.
9 - ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، ص 183.
10 - المصدر نفسه، ج 1، ص 184.
11 - ينظر: عباس إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1984، ص 593.
12 - المرجع نفسه، ص596.
13 - ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، ص 181.
14 - Ricœur Paul, Le conflit des interpretations: Essais d'heméneutique, Seuil , Paris, P 68.
15 - Ibid, P .67
16 - Ibid, P 65.
17 - ينظر: الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، تحقيق محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د ط، د ت، ص 138.
18 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
19 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
20 - ينظر: ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، ص 124
21 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
22 - ينظر : المصدر نفسه، ج 2، ص 123.
23 - سورة النور، 35.
24 - ينظر: ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، ص 125 - 126.
25 - سورة الرحمان، 24.
26 - ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، ص 127.
27 - المصدر نفسه، ج 2، ص 126.
28 - الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، 267.
29 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
30 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
31 - ينظر: الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، ص 267 - 268.
32 - المصدر نفسه، ص 268.
33 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
34 - الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، ص 272.
35 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
36 - ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، ص 58.
37 - ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، ص 59.
38 - المصدر نفسه، ج 3، ص 70.
39 - المصدر نفسه، ج 3، ص 71.
40 - الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، ص 319.
41 - ينظر: المصدر نفسه، ص 320.

البلاغة والنقد الأدبي: الوظائف والمساحات المشتركة
دراسة تاريخ النظم وتطوره

هشام كركاعي*

تقديم:

بالرغم من التقاء البلاغة والنقد في مساحة عمل واحدة هي النص الأدبي، إلا ان بينهما فروقا ما بين العلم والفن، فالبلاغة علم يقوم على قواعد وحدود وتقسيم وتحكم مقولاتها قيود منطقية، والنقد فن يقوم على التحليل والحكم والتعليق والتقويم وتحكم عملياته حرية إبداعية،لكن هذه الفروق لا تمنع من تداخلهما وتجاورهما ما داما يلتقيان في منطقة النص الأدبي فتحضر مقولات بلاغية في النقد وتُؤدى عمليات نقدية في البلاغة، مما يفرز فنا نقديا بطعم علم بلاغي، وعلما بلاغيا بذوق فن نقدي.

ويعتبر النظم من أهم المساحات المشتركة بين النقد والبلاغة لاضطلاعهما بدراسة تاريخه وتطوره الاصطلاحي باعتباره وليجة للكشف عن أسرار إعجاز النص القراني.

و سنحاول في هذه الورقة البحثية بيان الدور التاريخي للبلاغة والنقد في دراسة تاريخ النظم العربي وتطوره للكشف عن أسرار اعجاز النص القرآني بالتركيز على عبد القاهر الجرجاني الذي شكل حلقة وصل بين البلاغيين النقاد وعلماء الاعجاز بنظريته في النظم.

1 - النظم عند البلاغيين النقاد

أ- الجاحظ (255هـ)

يعد الجاحظ من أهم البلاغيين النقاد الذين أولوا عناية خاصة بالنظم حيث سمى أحد كتبه"نظم القرآن" وقال في كتابه "البيان والتبيين":"وقد جعل الله قوم كل نبي هم المبلغين والحجة، ألا ترى أنا نزعم أن عجز العرب عن مثل نظم القرآن حجة على العجم من جهة إعلام العرب العجم أنهم كانوا عن ذلك عجزة"[1]، وقال في كتاب الحيوان :" وفي كتابنا المنزل الذي يدل على أنه صدق نظمه البديع الذي لا يقدر على مثله العباد مع ما سوى ذلك من الدلائل التي جاء بها من جاء به"[2]، والجاحظ في هذين النصين وغيرهما يؤكد أن القرآن معجز بنظمه وتأليفه غير أن كتاب " نظم القرآن" للجاحظ لم يصل إلى أيدينا ولو وصل لوجدنا فيه زادا علميا وخيرا، ولكان مصدرا أصيلا للدراسات القرآنية، بيد أننا نجد في مصنفاته الأخرى بعض التقول وبعض الآراء التي قد تعيننا في تفهم مفهوم الجاحظ للإعجاز القرآني القائم على النظم، ويشير الجاحظ في موضع آخر مستخدما مصطلح النظم إلى الترابط بين معرفة نظم القرآن ومعرفة نظم سائر الكلام عند العرب يقول:"وفرق ما بين نظم القرآن، ونظم سائر الكلام وتأليفه، فليس يعرف فروق النظم واختلاف البحث إلا من عرف القصيد من الرجز والمخمس من الأسجاع والمزدوج من المنثور والخطب من الرسائل وحتى يعرف العجز العارض الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة في الذات،فإذا عرف صنوف التأليف عرف مباينة نظم القرآن لسائر الكلام"[3].

ويرتبط النظم عند الجاحظ أيضا بمصطلحات أخرى كالتلاحم والسبك والإفراغ والسلاسة يقول:"وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجرى الدهان"[4].

وإن كان الجاحظ يقترب اقترابا شديدا من روح النظم عند عبد القاهر فيما قاله عن الصياغة والتصوير:"والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[5]،إلا أن النظم عند الجاحظ مقيد بالوزن والصورة والتركيب، وكلامه على الوزن كان مطلقا في حين جاء حديثه عن الصورة مقيدا بثلاثة شروط الاختيار والسهولة والطبع، وأما التركيب فاشترط فيه أن يكون مسبوكا وهذه القيود تجعله متصلا بالشعر دون غيره من ضروب الكلام،أما النظم عند عبد القاهر فمقيد بالنحو:"واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها"[6]، وبالتعليق:" ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض"[7] وبمعاني النحو:"هذا وأمر النظم في أنه ليس شيئا غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم وأنك ترتب المعاني أولا في نفسك ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك"[8].

وتقييد الجرجاني النظم بالنحو والتعليق ومعاني النحو يجعله متصلا بكل ضروب الكلام وهذا خلاف واضح في التصور، فالنظم عند الجاحظ يهدف إلى تمييز خصائص النص الشعري خاصة، أما النظم عند الجرجاني فيتناول مجالات التعبير اللغوي عامة ولا يختص بنص من النصوص لأنه يشمل النص النثري والنص الشعري و بالأساس النص القرآني المعجز بالنظم يقول عبد القاهر: " لأنا نحن فيما لا يكون الكلام كلاما إلا به و ليس للوزن مدخل في ذلك"[9].

ب- ابن طباطبا العلوي (322هـ)

يرى أن أحسن الشعر"مَا يَنتَظِمُ فِيهِ القَوْل انتظاماً يَتَّسِقُ بِهِ أَوَّلُهُ مَعَ آخِرِهِ على مَا يُنَسَّقُهُ، قائِلَهُ، فإنْ قُدِّم بَيْت على بَيْتِ دَخَلَهُ الخَلَلُ كَمَا يدخُلُ الرَّسَائِلَ والخطَبَ إِذا نُقِضَ تأليفُهَا. فإنَّ الشَّعْرَ إذا أُسِّسَ تأسيسَ فُصُولِ الرسائل الْقَائِمَة بأنْفُسِهَا، وكَلِماتِ الحِكْمَةِ المُستَقِلَّةِ بذاتِهَا، والأمْثَالِ السَّائرةِ المَوسُومَةِ باختِصَارها، لم يَحْسُنْ نَظمُهُ بل يَجِبُ أنْ تكونَ القَصِيدةُ كُلُّها كَلِمَةً وَاحِدَة فِي اشتباهِ أوَّلها بآخِرِهَا نَسْجاً وحُسْناً وفَصَاحَةً وجَزَالةَ أَلفَاظِ ودِقَّةَ مَعَانٍ وصَوَابَ تأليفٍ."[10].

ولعل أقرب إشارة إلى النظم عند الجرجاني قوله عقب استشهاده بأشعار استدل بها على الجودة والحسن واستواء النظم:"لا تناقض في معانيها ولا هي في مبانيها ولا تكلف في نسجها تقتضي كل كلمة ما بعدها،ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها[11]، وهي إشارة خفية منه إلى أن النظم هو تعليق الكلم بعضها ببعض وافتقار بعضها إلى بعض، بحيث لا يكون تناقض في معانيها ولا في مبانيها ولا يكون تكلف في نسجها ولا في تصويرها.

ج- قدامة بن جعفر (337هـ).

يشير أبو الفرج قدامة بن جعفر إلى صلة ائتلاف اللفظ والوزن بمعاني النحو في قوله :"وهو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها، وهي الأقوال، على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر أيضاً إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدماً والصفة مقولة عليها، وغير ذلك مما لو ذهبنا إلى شرحه لاحتجنا إلى إثبات كثير من صناعتي المنطق والنحو في هذا الكتاب"[12]، ونظرة قدامة بن جعفر هنا إلى النظم هي نظرة جزئية،لأنه يهتم فقط بنظم الشعر وكيفية اتفاق ألفاظه وأوزانه على حسب ما تقتضيه قوانين النحو عكس نظرة عبد القاهر الشمولية والتي تشمل الشعر والنثر.

د- أبو هلال العسكري (395هـ)

تحدث أبو هلال في كتابه "الصناعتين" عن حسن النظم وجودة الرصف والسبك قال:"وحسن الرّصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام، ولا يعمّى المعنى؛ وتضمّ كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لفقها،وسوء الرّصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها، وصرفها عن وجوهها، وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها" [13].

ويبدو أن أبا هلال العسكري هنا يستعمل مفهوما آخر وهو الرصف، والرصف عنده ضم كل لفظة إلى شكلها وإضافتها إلى لفقها، ووضع الألفاظ في مواضعها دليل على حسن الرصف، ووضعها في غير موضعها دليل على فساده، إلا أنه لم يستطع أن يصل بالرصف إلى

ما وصل إليه عبد القاهر الجرجاني بالنظم .

2 - النظم عند علماء الإعجاز

أ- الرماني (386هـ)

قسم أبو الحسن علي بن عيسى الرماني البيان من حيث تكوينه إلى مراتب" فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع، ويسهل على اللسان وتتقبله النفس تقبل البرد.وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة"[14]، ويفهم من كلام الرماني أنه يشترط تحقق أربعة شروط لحسن النظم في العبارة هي حسن الوقع في السمع والخفة على اللسان، وحسن التقبل في النفس وأن يكون المقال على قدر المقام .

وقد يكون حديثه عن التلاؤم قريبا من فكرة النظم :" والتلاؤم تعديل الحروف من التأليف والتأليف على ثلاثة أوجه: متنافر ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا"[15]. ويجعل تلاؤم القرآن في الطبقة العليا حيث يقول: "وذلك بين لمن يتأمله (...) وبعض الناس أشد إحساسا بذاك وفطنة له من بعض (...) واختلاف الناس في ذلك من جهة الطباع كاختلافهم في الصور والأخلاق[16]، وهو بذلك يبين السبب في التلاؤم والفائدة منه، ويعود السبب إلى تعديل الحروف في التأليف، والفائدة منه : الشروط الأربعة الآنفة الذكر التي اشترطها لحسن النظم في العبارة، وبذلك يكون النظم عنده بمعنى التأليف .

ب- الخطابي (388هـ)

تحدث الخطابي عن النظم في كتابه (بيان إعجاز القرآن) وأكمل ما جاء به الرماني لمسألة النظم بمعنى التأليف،وما تخضع له الألفاظ والمعاني من أمور لتمام هذا النظم والتأليف فعرض الخطابي للعبارة كوحدة متكاملة في لفظها ومعناها ونظمها وكان تركيزه شديدا على موضوع النظم[17]، ويرى الخطابي أن"الكلام إنما يقوم بهذه الأشياء الثلاثة : لفظ حامل ومعنى قائم ورباط لهما ناظم،وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة حتى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه،ولا ترى نظما أحسن تأليفا وأشد تلاؤما وتشاكلا من نظمه، وأما المعاني فلا خفاء على ذي عقل أنها هي التي تشهد لها العقول بالتقدم في أبوابها"[18]،كما يرى أن القرآن" إنما صار معجزا لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعاني"[19]،ويقول :"إن عمود هذه البلاغة التي تجمع لها هذه الصفات هو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام،وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"[20]،والنظم عنده ليس سهلا ميسورا،وإنما يحتاج إلى ثقافة ومهارة قال:"وأما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر لأن لجام الألفاظ وزمام المعاني و به تنتظم أجزاء الكلام و يلتئم بعضه ببعض، فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان"[21]. وبذلك يكشف الخطابي عن نوع من الإحساس بانتظام عناصر النص الأدبي في وحدة خفية مما يعطي النظم مفهوما جديدا يزداد وضوحا مع من جاء بعده[22].

ج- الباقلاني: (403هـ)

يرى أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني أن كتاب الله معجز بالنظم لأن نظمه خارج عن جميع وجوه النظم المعتاد في كلام العرب،قال :" فأما شأو نظم القرآن فليس له مثال يحتذى عليه ولا إمام يقتدى به ولا يصح وقوع مثله اتفاقا كما يتفق للشاعر البيت النادر والكلمة الشاردة والمعنى الفذ الغريب والشيء القليل العجيب وكما يلحق من كلامه، بالوحشيات، ويضاف من قوله إلى الأوابد، لأن ما جرى هذا المجرى ووقع هذا الموقع، فإنما يتفق للشاعر في لمع من شعره، وللكاتب في قليل من رسائله، وللخطيب في يسير من خطبه،ولو كان كل شعره نادراً، ومثلاً سائراً، ومعنى بديعاً، ولفظاً رشيقا، وكل كلامه مملوءا من رونقه ومائه، ومحلى ببهجته وحسن روائه، ولم يقع فيه المتوسط بين الكلامين، والمتردد بين الطرفين، ولا البارد المستثقل، والغث المستنكر- لم يبن الإعجاز في الكلام، ولم يظهر التفاوت العجيب بين النظام والنظام."[23] وقال :"وقد تأملنا نظم القرآن فوجدنا جميع ما يتصرف فيه من الوجوه التي قدمنا ذكرها على حد واحد في حسن النظم وبديع التأليف والرصف"[24] وقال كذلك :" ليس الإعجاز في نفس الحروف وإنما هو في نظمها أكثر من وجودها متقدمة ومتأخرة، ومترتبة في الوجود وليس لها نظم سواها"[25].

وقال عن القرآن إنه :" آية للرسول - صلى الله عليه وسلم - ومعجز شاهدٌ بصدقه، دالّ على نبوته من ثلاثة أوجه :أحدها : ما فيه من عجيب النظم، وبديع الوزن والرصف المخالف لجميع أوزان العرب ونظومه، وأنه لا قدرة لأحدٍ من الخلق على تأليف مثله، ونظم مثل سورة منه، أو آية من طوال سوره أو من قصار سوره، ولو كان في فصاحة يعربٍ وقحطان ومعد بن عدنان"[26]، وهو في ذلك متأثر بالجاحظ الذي ذهب إلى أن مرجع الإعجاز في القرآن يعود إلى نظمه وتأليفه العجيب المباين لأساليب العرب في الشعر والنثر وما يطوى فيه من سجع[27]، كما أنه متأثر بفكرة الرماني في الإعجاز وهي أن القرآن يرتفع إلى أعلى طبقة من طبقات البلاغة[28].

ويرى " أنه لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن من البديع الذي ادعوا في الشعر ووصفوا فيه، وذلك أن هذا الفن ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف، بل يمكن استدراكه بالتعلم والتدريب به والتصنع له كقول الشعر ورصف الخطب وصناعة الرسالة والحذق في البلاغة..."[29].

وهو هنا ينفي أن يكون إعجاز القرآن في البديع لأنه أمر يمكن استدراكه بالصنعة والدربة، وبالمقابل يثبت إعجاز القرآن في نظمه وصياغته، إلا أن الفكرة عنده ظلت غامضة ولم يستطع توضيحها توضيحا دقيقا مما جعل معاصره المتكلم المعتزلي أبو هاشم الجبائي (313هـ) يرفض فكرة النظم كمحدد لإعجاز القرآن، وهو في إطار رفضه للفكر الأشعري سهل عليه رفض المصطلح حتى جاء تلميذه القاضي عبد الجبار المعتزلي (415هـ) فبين فساد رأي شيخه وأعاد لفكرة النظم مكانتها في الجدل بين الأشعرية والمعتزلة وأهميتها كمحدد لإعجاز القرآن.

د- القاضي عبد الجبار الأسدأبادي (415هـ)

عاد القاضي عبد الجبار بشيخه والمعتزلة عموما إلى فكرة النظم واشترط إلى جانبها جزالة اللفظ وحسن المعنى أي اعتبار المزية في الفصاحة والأهم في عمله أنه رجع إلى المفهوم القديم للنظم، لكنه استبدله بمصطلح جديد هو الضم، ورغم هذا التغيير في المصطلح يبقى القاضي عبد الجبار أول من أوضح المفهوم ووضعه في مساره الصحيح يقول :"اعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلم،وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة، ولا بد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه،وقد تكون بالموقع، وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع، لأنه إما أن تتغير فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ولابد من هذا الاعتبار في كل كلمة،ثم لابد من اعتبار مثله في الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ماعداها"[30].

فالفصاحة عند القاضي عبد الجبار لا تظهر في الكلمة المفردة إلا بالنظر إلى موقعها من التركيب وإعرابها ونظامها النحوي، وهو بذلك يقترب من روح النظم عند عبد القاهر غير أنه يرى أن المعاني لا تظهر فيها المزية وإنما تأتي من الضم على طريقة مخصوصة يقول :" إن المعاني وإن كان لابد منها فلا تظهر فيها المزية وإن كان تظهر في الكلام لأجلها،ولذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق،وقد يكون أحد المعنيين أحسن وأرفع والمعبر عنه في الفصاحة أدون فهو مما لابد من اعتباره، وإن كانت المزية تظهر بغيره"[31].

كما أن المعاني عند عبد الجبار لا يقع فيها تزايد، ولكن التزايد يقع في الألفاظ التي يعبر بها عنها يقول :" إن المعاني لا يقع فيها تزايد،وإذن فيجب أن يكون التزايد عن الألفاظ كما ذكرناه"[32]، وهذان القولان :" إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلم، وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة"،ثم "إن المعاني لا تتزايد،وإنما يقع التزايد في الألفاظ"، هما اللذان يدور كتاب "دلائل الإعجاز"[33] على توضيحما وبيان معناهما، لا أنه يبطلهما أو يرد معناهما كما اعتقد ذلك محمود شاكر في مقدمة تحقيقه لكتاب "دلائل الإعجاز"، ومما يدل على ذلك قوله في فصل تحرير القول في الإعجاز الفصاحة والبلاغة:" وذلك أنهم قالوا: "إن الفصاحةَ لا تَظْهرُ في أفرادِ الكلماتِ. وإنما تَظْهرُ بالضمِّ على طريقةٍ مخصوصةٍ"، فقولُهم "بالضم"، لا يَصِحُّ أن يُرادَ به النطقُ باللفظةِ بعْدَ اللفظةِ، مِنْ غيرِ اتصالٍ يكونُ بين معنييهما؛ لأنه لو جازَ أنْ يكونَ لِمجرَّدِ ضَم اللفظِ إلى اللفظِ تأثيرٌ في الفصاحةِ، لكانَ يَنبغي إذا قيلَ: "ضَحِكَ، خَرَجَ" أنْ يَحْدُثَ في ضَمِّ "خرجَ" إلى "ضحكَ" فصاحةٌ! وإِذا بطَل ذلك، لم يَبْقَ إلا أنْ يكونَ المعنى في ضمِّ الكلمةِ إلى الكلمةِ توَخِّي معنًى من معاني النحو فيما بينَهُما، وقولُهم: "على طريقةٍ مخصوصةٍ"، يُوجِبُ ذلك أيضاً؛ وذلك أَنه لا يكونُ للطريقةِ إذا أنتَ أرَدْتَ مجرَّدَ اللفظ معنى، وهذا سبيلُ كلِّ ما قالوه، إذا أنتَ تأمَّلْتَهُ تَراهُمْ في الجميعِ قد دفَعوا إلى جَعْل المزية في معاني النحو وأحكامِه مِنْ حيثُ لم يَشْعروا؛ ذلك لأنه أَمرٌ

ضـــروريٌّ لا يمكن الخـــروج منه، ومما تَجِدُهــم يَعْتَمِدونَه ويرجِعونَ إليه قولُهم: "إنَّ المعاني لا تتزايدُ؛ وإنَّما تَتَزايدُ الألفاظُ، وهذا كلامٌ إذا تأملْتَه لم تَجِدْ له معنًى يَصِحُّ عليه؛ غيـرَ أنْ تَجْعَـلَ "تزايُـدَ الألفاظِ" عبـارة على المزايا التي تَحْدُثُ مِن توخِّي معاني النحـوِ وأحكامهِ فيما بينَ الكَلِـم؛ لأنَّ التزايُدَ في الألفاظِ من حيثُ هي ألفاظٌ ونُطْقُ لســانٍ، مُحالٌ."[34]

فانظر إلى قوله:"فقولُهم "بالضم"، لا يَصِـحُّ أن يُرادَ به النطقُ باللفظةِ بعْـدَ اللفظــةِ" فهــذا رد على أهل زمانه الذين لم يفهموا قول القاضي عبد الجبار بالضم وجعلوا المراد به النطق باللفظة بعد اللفظة كيف جاء واتفق، ولمــا كانت عبارة القاضي عبـد الجبـار غامضــة وأوقعت معاصري عبد القاهر في هذا الغلط والاشــتباه، تولى مسألة توضيحها وبيـن أن معنـى ضـم الكلمة إلى كلمـة هو توخي معنـى من معاني النحو فيما بينها،وأشار إلى أن قول القاضي عبد الجبار:" على طريقة مخصوصة " يوجـب هذا المعنى، وانظر إلــى قوله:" وممـا تَجِدُهم يَعْتَمِدونَه ويرجِعـونَ إليه قولُهم: "إنَّ المعاني لا تتزايدُ؛ وإنَّما تَتَزايدُ الألفــاظُ..." فهذا أيضــا إبطال لما ذهب إليه أهل زمانه عندما اعتمدوا على هذا الدليل ورجعوا إليه للدفاع عن مســألة الفصاحة في اللفظ،إلا أنهـم بصنيعهـم ذاك أحالوا كلام القاضـي عبد الجبار عـن مكانه، ويـرى عبد القاهر أن هــذا الكلام ليس له معنًى يَصِحُّ عليه؛ غيرَ أنْ تَجْعَلَ "تزايُـدَ الألفاظِ" عبارة على المزايا التي تَحْدُثُ مِن توخِّي معاني النحوِ وأحكامهِ فيما بينَ الكَلِمِ؛ لأنَّ التزايُـدَ في الألفاظِ مــن حيثُ هي ألفاظٌ ونُطْقُ لسانٍ مُحالٌ.[35]

ولئن كان الجرجانــي قد حمّل أهل زمانه مســؤولية إحالة الأمور عن جهاتها لقلة تدبرهم وسوء نظرهم، فإنه عاتب أيضا القاضي عبد الجبار على غموض عبارته وخفائها وعدم الإفصــاح عن الغرض أو المقصود بدقــة "واعلمْ أنَّه إذا نظـرَ العاقِلُ إلى هــذه الأدلة فـرأى ظهورها، اســتبعدَ أنْ يكونَ قــد ظنَّ ظانٌّ في "الفصاحــةِ" أنَّها مِــن صفةِ اللفظِ صريحاً، ولعمري إنه لكذلك ينبغي، إلا أنا إنما تنظر إلى جِدِّهم وتَشَدُّدِهم وبتِّهمُ الحُكْمَ "بأنَّ المعانيَ لا تتزايدُ، وإنما تتزايدُ الألفاظُ"، فلئِنْ كانوا قد قالوا "الألفاظُ" وهــم لا يُريدونها أنفُسَــها، وإنمــا يريـدون لطائفَ معــانٍ تُفْهم مِنْها، لقــد كان ينبغي أنْ يتَّبِعوا ذلك مِــن قولِهم ما ينبئ عن غرضهــم، وأن يذكــروا أنهم عنــوا بالألفاظ ضرْبــاً من المعنى، وأن غرَضَهم مفهــومٌ خاصٌّ.[36] وإذا كان الجرجاني قد تحامل على معاصريــه لإحالتهــم الأمور عن جهاتهــا و عاتب متقدميه لغموض عباراتهم وخفائها،فهل دقق في أمر النظم ووضح غموضه؟

3 - النظـم عنـد عبدالقاهـر الجرجاني(471 هـ)

يبدو ومــن خلال ما تقدم أن نظرية النظم ليســت نظريــة ابتدعها عبد القاهر فينكرها منكر، بل هي مبثوثة فــي التــراث العربي القديــم ولها أصول معرفية فــي البلاغة والنقد وعلم الــكلام، ويؤكــد الجرجاني نفســه هذا الأمـر بقولـــه :" وقد علمت إطباق العلمــاء على تعظيم شــأن النظم وتفخيم قدره والتنويه بذكــره وإجماعهــم أن لا فضل مع عدمــه،ولا قــدر لــكلام إذا هو لم يستقم به ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ، وبتهــم الحكم بأنه الذي لا تمــام دونه ولا قــوام إلا به، وأنه القطب الذي عليــه المدار والعمود الذي به الاستقلال"[37].

ففي هــذا النص يعترف عبد القاهر بأنه مسبوق بغيره في مسألة النظم حيث يؤكد من جهته على هذا السبق المعرفــي للعلماء قبلــه واتفاقهم على تعظيم شــأن النظــم وتفخيم قدره وإجماعهــم على أهميته في حسن الكلام واستقامته وإصدارهم الحكــم على قيمتــه ومكانته، لكن عندمــا نتدبرقولــه: "إلا أنهم وإن كانــوا لــم يســتعملوا النظــم في المعانــي قد اســتعملوا فيها ما هو بمعناه،ونظيــر له"[38]، وقوله في موضــع آخر:"ولذلــك كان عندهم نظيرا للنســج والتأليف والصياغة والبنــاء والوشــي والتحبير، وما أشــبه ذلــك ممــا يوجــب اعتبار الأجــزاء بعضها مــع بعض حتى يكون لوضع كل حيــث وضع علة تقتضي كونه هناك وحتى لو وضع في مــكان غيره لم يصلــح"[39]، يتضــح إطبــاق العلمــاء- بالفعل- على تفخيم شــأن النظم،ولكن ليس باسمه، بل بمسميات أخرى شاعت عندهــم منهــا النســج،والتأليف، الصياغة، الرصف، التلاؤم، البناء، الوشــي، التحبير والضــم، وتبدو هــذه المعاني الاصطلاحيــة للنظم غامضــة وفيها كثير مــن الإجمال وشــعب من الاحتمال، والجرجاني عدو الغمــوض والإجمال وصاحب التحقيــق والتدقيــق، حيــث نجده يحــرص حرصــا شــديدا على أن يكــون النظم أوضح مــن عبارات العلمــاء الغامضــة وأدق، ويظهر هذا التدقيق والتحقيق في رده على غموض عبارة القاضي عبد الجبار فــي تفســير الفصاحــة بقوله:" ولو كان قول القائل لك في تفســير الفصاحــة : إنهــا خصوصية في نظم الكلم وضــم بعضها إلى بعض علــى طريق مخصوصــة أو على وجوه تظهر بها الفائدة أو ما أشبه ذلك مــن القول المجمــل كافيا في معرفتهــا ومغنيا في العلم بها لكفى مثله من معرفــة الصناعات كلها، فكان يكفي في معرفة نسج الديباج الكثير التصاوير أن تعلم أنه ترتيب للغزل علــى وجه مخصوص وضم لطاقات الإبريسم بعضها إلى بعض على طرق شــتى وذلك ما لا يقوله عاقل(...)وإذا كان هذا هكذا علمت أنــه لا يكفي في علــم الفصاحة أن تنصب لها قياســا مــا،وأن تصفها وصفــا مجملا،وتقــول فيهــا قولا مرسلا، بل لا تكون من معرفتها في شــيء حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد علــى الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئا شيئا، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علــم كل خيط من الإبريســم الــذي في الديبــاج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع، وكل آجر من الآجر الذي في البناء البديع"[40].

وهذا النهج في التفصيل والتحصيل والتحقيق والتدقيق سلكه الجرجاني أيضا في بيان أمر النظم وتفســير المــراد منه:"واعلــم أن هاهنــا أســرارا ودقائق لا يمكن بيانها إلا بعــد أن تقدم جملة مــن القول في النظم وفي تفســير المراد منه،وأي شيء هو؟ وما محصوله ومحصول الفضيلة فيه؟ فينبغــي لنا أن نأخذ في ذكره وبيان أمره وبيان المزية التــي تدعى له من أين تأتيه وكيف تعرض فيه؟ وما أسباب ذلك وعلله؟ وما الموجب له؟[41]

وهذا يعنــي أن العلمــاء قبل عبد القاهر أدركوا مكانة النظم وأهميته فــي الكلام، ولكنهم لــم يقفوا على أســبابه وعلتــه والموجــب لــه، والتدقيق في هذه الأمور والتحقيق فيهــا هو الــذي جعــل النظم عند الجرجانــي هو نظــم الكلم بعضها ببعض، ولكن ليس نظما مطلقا،بل هو نظم مخصوص بالتعليق، وليس كل نظم للكلــم بعضها ببعض كيف جاء واتفق،بل هو نظم تتوخى فيه معاني النحو على حسب ما يقتضيه علم النحو وقوانينــه وأصوله، ثم هو نظم لا تتحقــق مزية الكلام في لفظــه أو في معناه بدونه، ولا قوام فيهمــا إلابه،وهذا ما جعــل النظم عند عبد القاهر يشــمل نحو النص وبلاغته ونقده.

فعلــى مســتوى النحو ينظــر إلى التعليق في النــص باعتباره وحدة البنــاء النحوي لأنه يوفر شــبكة العلاقات النحوية التي تتضافر فيما بينها لتكون نســيج النص وهي لا تعدو ثلاثة أقســام تعلق اسم باسم وتعلق اسم بفعل وتعلق حرف بهما.

وعلى مســتوى البلاغة ينظر إلى توخــي معانــي النحو فــي النص باعتبارهــا وحدة الإنتــاج البلاغي فيعمــل المبــدع على إنتــاج نصه بالنظر في الوجــوه والفروق التي يراها في الخبــر وفي الحال اللذين لهما ارتباط بمواضع الكلم في النص والنظــر في الفصل والوصل اللذين لهما علاقة بســرد الجمل المكونة للنص، ثم التصــرف في التّعريفِ، والتَّنكيــرِ، والتّقديمِ والتّأخير، وفي الحــذف، والتكــرار والإضمــار، والإظهار، التي لها ارتباط بجمالية النص وإبداعيته.

وعلــى مســتوى النقــد ينظر إلى المزيــة باعتبارهــا وحــدة النقد النحــوي البلاغــي فيعــرف الناقد ما الصنعة منه فــي لفظه مما هي منه في نظمه وما أتاه الحســن من الجهتين.

فالنظــم عند عبد القاهــر هو نظم بلاغي نقدي لا يبتغــي فيه المتكلم الناظــم غيــر أن ينظر فــي وجوه كل بــاب من أبوابــه ويتصرف في الفروق والوجوه التي من شأنها أن تكون فيــه، ولا يبتغي فيه المتلقي الناقد غير أن يبين تفاوت النصوص الإبداعية من حيث الجودة والحسن في النثر وفي الشــعر حتى ينتهي إلى القرآن حيث تستوي الأقدام في العجز.

خاتمة:

وعلى العموم فالناظر في الموروث البلاغــي والنقدي يجــزم بحقيقة التداخل والاشــتراك بيــن البلاغة والنقــد الأدبي في دراســة تاريخ النظــم العربي وتطــوره باعتباره وليجة للكشــف عن أسرار إعجاز النص القرآنــي،إلا أن العلماء قبل عبــد القاهر الجرجانــي وإن كانوا لم يســتعملوا النظم فــي المعاني، فإنهــم قد اســتعملوا فيهــا ما هو بمعناه ونظير له كالنسج و التأليف والصياغــة و البنــاء والتــلاؤم والضم وهي مصطلحات فيها كثير من الإجمــال والتداخل بيــن النقد والبلاغة حتــى جاء عبــد القاهر الجرجانــي فأوضــح مصطلحــات العلمــاء الغامضــة، ودقق في أمر النظم وحقق، ووضع كل علم مقامه الذي يليق به، بحيــث يبتدئ النقد مــن حيث انتهــت البلاغة دون أن يكون هناك فصــل بينهما أو خلط، لكن هذا الامر لم يكتب لـه الاستمرار مع العلمــاء المتأخريــن بعد عبد القاهــر الجرجاني حيث تحول النقد معهم إلى بلاغــة وفصلت البلاغة عن النقــد فصلا أزهق روح النص الأدبي.

الهوامش :

* جامعة القاصي عياض/مراكش

1 - البيــان والتبيين،أبو عثمان عمرو بــن بحر الجاحظ، تحقيق وشــرح: عبد الســلام هــارون مكتبــة الخانجي القاهــرة، ط7، 1418هـ، 1988م ج3،ص: 295.

2 - الحيــوان، أبو عثمان عمرو بــن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد الســلام محمد هارون دار الجيل، لبنان- بيروت، دط، 1416هـ - 1996م ج4، ص: 90.

3 - المباحــث البلاغية في ضوء قضية الإعجــاز القرآني،أحمد جمال العمري،مكتبة الخانجي القاهرة،دط، دت، ص90 .

4 - رســائل الجاحظ، أبو عثمان عمرو بــن بحر الجاحظ،تحقيق وشــرح:عبد الســلام محمــد هارون،مكتبــة الخانجــي، القاهرة،دط،دت،1384 هـ1964-م،ج4،ص: 31.

5 - البيان والتبيين، ج1، ص: 67.

6 - الحيوان، الجاحظ،ج3،ص: 131.

7 - دلائل الإعجاز، ص: 81.

8 - نفسه، ص4.

9 - نفسه، ص454.

10 - دلائل الإعجاز، ص354 ص39.

11 - عيار الشــعر،محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن (322هـ)،تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي - القاهرة، دط، دت، ص: 213.

12 -دلائل الإعجاز، ص: 213.

13 - نقــد الشــعر، قدامه بــن جعفر،تحقيق محمد عبــد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، دط،دت،ص: 165.

14 - كتــاب الصناعتين، الكتابة والشــعر، أبو هلال العســكري (395ه)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، طبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1952م. ص: 161.

15 - ثلاث رســائل في إعجاز القرآن،الرمان(386ه) والخطابي (388ه)وعبد القاهر الجرجاني (471ه) الرســالة الثانية: النكت في إعجاز القرآن لأبي الحســن علي بن عيســى الرماني، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول ســلام، دار المعارف، مصر- القاهرة،1976م، ص:107.

16 - ثلاث رسائل في إعجاز القرآن(النكت في إعجاز القرآن)،ص: 95-94.

17 - نفسه، ص: 95-96.

18 - النقد ألأدبي دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن، صلاح الدين محمد عبد التــواب، دار الكتاب الحديث طبعة 2003م،ص: 77-76.

19 - ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن (الرسالة الأولى: بيان إعجاز القرآن لأبي سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي)، ص: 27 وينظر أيضا إعجاز القرآن بين المعتزلة والأشاعرة، منير سلطان، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر 1977م.ص158-159.

20 - ثلاثة رســائل في إعجــاز القرآن (الرســالة الأولى: بيان إعجاز القرآن لأبي ســليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي)، ص: 27 .

21 - نفسه، ص29.

22 - ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، ص36.

23 - مصطلح النظم في النقد العربي القديم، عبد القادر بقادر،قسم اللغة العربية والأدب العربي،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة (الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي يومي 9و10 مارس2011،ص: 8.

24 - إعجاز القرآن، الباقلاني (403ه)،تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف - مصر،ط5، 1997م، ص: 112.

25 - إعجاز القرآن، ص: 37.

26 - كتاب التمهيد، الباقلاني، عني بتصحيحه ونشــره ريتشارد يوسف مكارثي اليسوعي، منشــورات جامعة الحكمة،سلسلة علم الكلام1،المكتبة الشرقية بيروت،ط1957،2م، ص: 151.

27 -نكت الانتصار لإعجاز القرآن،الباقلاني،تحقيق محمد عصام القضاة،دار الفتح عمان،دار ابن حزم بيروت،ط1422،1ه2001م، ص: 66.

28 - البلاغة تطور وتاريخ، شــوقي ضيف، دار المعارف، ط6، دت، ص: 108-109.

29 - التعبيــر الفنــي في القرآن، بكري شــيخ أميــن، دار العلم للملايين، دط،1976م،ص: 107.

30 - إعجاز القرآن، ص: 111.

31 - المغني فــي أبواب التوحيد والعــدل، القاضي عبد الجبار، تحقيق الشــيخ أمين الخولي،الشــركة العربية للطباعة والنشــر ط1960/1م،ج16 ص: 199 .ويــوازن بما في الدلائل، ص44-46-55-56.

32 - المغني في أبواب التوحيد والعدل، ص: 199.

33 - نفسه، ص: 199-200.

34 - دلائل الإعجاز، (مقدمة المحقق)، ص: "د".

35 - دلائل الإعجاز،ص: 395.

36 - نفسه،ص: 395.

37 - دلائل الإعجاز، ص: 454.

38 - دلائل الإعجاز، ص: 53.

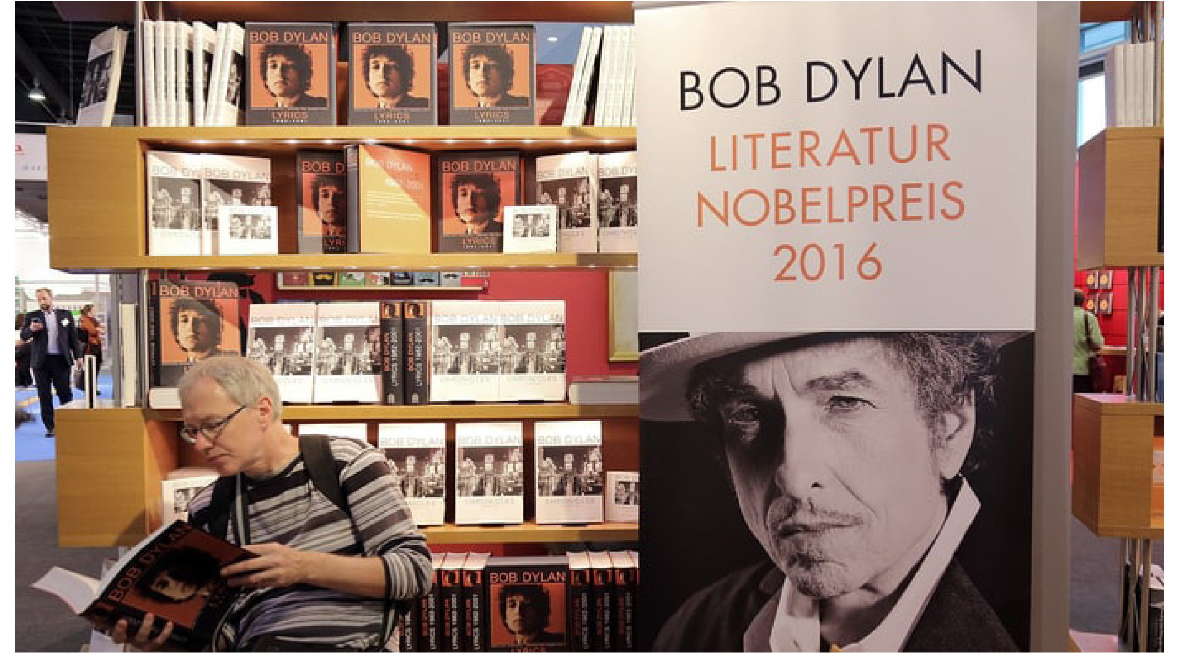
39 - نفسه، ص: 49.

40 - دلائل الإعجاز، صص36-37.

41 - نفسه، ص80

بوب ديلان الموسيقيُّ الشاعر

عبد الرحمان إكيدر*



أعلنت الأكاديمية السويدية يوم 13 أكتوبر 2016م، فوز المغني الأمريكي الشهير بوب ديلان Bob Dylan بجائزة نوبل للآداب لعام 2016، وأوضحت سارا دانيوس Danuis Sara الكاتبة الدائمة للأكاديمية أن المتوج استحق الجائزة "لأنه ابتكر تعبيرات شعرية جديدة في الأغنية الأمريكية التقليدية." ليكون بذلك أول موسيقي يفوز بها منذ انطلاقها قبل أكثر من مئة سنة، وأوضحت كاتبة الأكاديمية للتلفزيون السويدي العام "اف. في. تي"، أن "بوب ديلان يكتب شعرا للأذن"، مؤكدة أن أعضاء الأكاديمية عبروا عن "تماسك كبير" في إطار هذا الخيار وأضافت أن اللجنة اختارت ديلان ؛ لأنه "شاعر عظيم ضمن التقليد الشعري للناطقين بالإنجليزية، ويعتبر أيقونة متميزة. وتأثيره على الموسيقى العصرية عميق جدا." فبعد مفاجأة سنة 2015 بتتويج الصحفية البيلاروسية سفيتلانا أليسكييفيتش، تشهد سنة 2016 تتويج أيقونة موسيقى الفولك الأمريكي بوب ديلان وقد شكل هذا الاختيار مفاجأة للحضور في قاعة البورصة العريقة في ستوكهولم التي علا التصفيق فيها، نظرا لأن المتوج موسيقي بامتياز، وفي ذلك إقرار بأن هذه الجائزة الأدبية منفتحة على كافة الفنون الإبداعية. وقد سبق أن ورد اسم مغني الفولك بين المرشحين في السنوات الماضية، لكنه لم يعتبر يوما مرشحا جديا للفوز.

المتوج متعدد الاهتمامات، فبالإضافة إلى كونه مغنيا، فهو ملحن وكاتب كلمات وشاعر ورسام، ولد سنة 1941 بولاية مينيسوتا الأمريكية، واسمه الأصلي روبرت ألين زيمرمان Robert Allen Zimmerman، واتخذ اسم بوب ديلان تيمنا بالشاعر الويلزي ديلان توماس، بدأ مشواره الموسيقي سنة 1959 بالغناء في النوادي الليلية والمقاهي المحلية بذات الولاية، وأبدع في الفولك والبلوز والروك وموسيقى الكونتري أصدر أول ألبوماته سنة 1962، وفي سنة 1963 سجل أغنيته الشهيرة Blowin'in the Windالتي تدعو إلى السلام، وقد سجل عددا مذهلا من الأعمال بلغ 300 أغنية في السنوات الثلاث الأولى من مسيرته وفاز خلال مسيرته الفنية بـ 11 جائزة غرامي، فضلا عن جائزة غولدن غلوب، وجائزة أوسكار في العام 2001 عن أفضل أغنية أصلية "Things Have Changed" في فيلم "Wonder Boys". كما حصل على جائزة Pulitzer الموسيقية سنة 2008. وفي 2012 تلقى ديلان وسام الحرية الرئاسي من الرئيس باراك أوباما. تعد أسطواناته ديلان من الأكثر مبيعا في جميع أنحاء العالم، إذ وصل عدد المبيعات إلى ما يقارب 100 مليون أسطوانة.



وإضافة إلى اهتماماته الفنية، يعد بوب ديلان ناشطا ومدافعا عن الحقوق المدنية، فقد شارك سنة 1963 في مسيرة واشنطن للتنديد بالميز العنصري، وعُرف عنه منذ بداياته بأنه صوت مناهض للحرب وقريب من حياة المهمشين والمضطهدين، وقد كافح بوب متسلحا بالهرمونيكا والغيتار، الظلم الاجتماعي والحروب والعنصرية، فكلماته تناهض كل مظاهر التمييز في الولايات المتحدة الأمريكية.

وتعود معظم أغانيه الشهيرة إلى ستينيات القرن الماضي، حين تحول، عبر أغانيه، إلى "مؤرخ غير رسمي" لمتاعب الولايات المتحدة وقد أصبحت بعض أغانيه، تتردد على شفاه المناهضين للحرب ونشطاء الحركة المدنية، وهو بذلك يمثل ثقافة الرفض ويعتبر العديد من النقاد والمهتمين أن بوب ديلان يعد شاعرا قبل أن يكون موسيقيا، فكتابة الأغاني هي صنعة شعرية أيضا، فنصوصه تحفل بحس شعري مرهف ومفعم بالتناص التاريخي، وهي ذات حمولات تاريخية وميثولوجية، كما أن أعماله الشعرية ذات أبعاد سريالية، حتى أن الناقد والمنظر الأدبي كريستوفر ريكس Christopher Rex عدّه كأحد أعظم الشعراء في التاريخ إلى جانب ملتون وكيتس.

ولعل شعبية بوب العالمية دفعت اللجنة إلى اختياره ضمن معاييرها الجمالية، حيث رأت أن شعره نابع من وقائع الحياة اليومية في قالب شعبي ينهل من مختلف الثقافات، يقول بوب في هذا الصدد : "إن الأغاني لا تظهر من خلال السحر، كما أنني لم أصطنعها من العدم، لقد تعلمت كتابة الكلمات من خلال الاستماع للأغاني الشعبية. (...) فأنا لم أغني شيئا آخر غير الأغاني الشعبية، وهي التي فتحت لي شفرات لكل ما هو صيد جيد، لكل ما هو ملْك ينتمي للجميع" إن كلمات أغانيه تختزن مجموعة من المعاني ومن الحكم والاحتجاج فقد تم استخدام بعض أغانية كأناشيد لحركة الحقوق المدنية للأفارقة الأمريكيين، والحركة المناهضة لحرب فيتنام مثل "Blowin'in the wind" و "The Times they are a changing"وتكشف كلمات ديلان عن مجموعة متنوعة من التأثيرات السياسية والاجتماعية والفلسفية والأدبية، ذلك أن كلماته وألحانه تسعى لقول الحقيقة وكشف الواقع. وهذا ما يجعله أيقونة متميزة ومتفردة، ورائدا من رواد هذا العصر في الإبداعين الموسيقي والشعري.

* جامعة القاضي عياض مراكش – المغرب

شغف القراءة وبصمة الكتاب الأول

استطلاع: عبدالله المتقي

"لا يختلف اثنان على كون القراءة، ليست ترفا أو تزجية للوقت، بل شعورا بالسمو، وفرحا غامضا يعترينا كلما قرأنا كتبا رفيعة في كلماتها ومعانيها، فالقراءة اكتشاف لعوالم جديدة وتهذيبا للروح، والخروج بها غياهب الظلمات، فالخفافيش لا تعيش إلا في الظلام

بهذا المعنى، كتب بعض الأدبـاء والفلاسفة عن تجربتهم مع القراءة، مثل "هنري ميلر" و"منى اوزوف" وميلن كونديرا ومحمد شكري وآخرين.

ومساهمة منا في خلق حميمية مع الكتاب، توجهنا بهذا السؤال لمجموعة من الكتاب المهووسين بالقراءة: " أنت كقاريء أولا، وككاتب ثانيا، ما يمكن أن تقدمه لنا عن الكتاب الذي بصم حياتك، وتابعت صفحاتك بوجدان مشتعل ..وماذا عن قصة اكتشافك لمتعة القراءة وعشقك لها ..؟

وكانت الإجابات كما يلي :

فادي سعد " شاعر وطبيب سوري مقيم في أمريكا "

لا بـد أن يصطدم المـرء بالكتب حتى يبدأ بالقراءة

كنت أتجوّل مرة في بيتنا في حلب، واكتشـفتُ مكتبة والديّ. استللْتُ أحد الكتب لا علـى التعيين، كان لميخائيل نعيمة ("سـبعون") لا بد أن يصطدم المرء بالكتب حتى يبدأ بالقـراءة لا بد أن يفتح كتاباً بالصدفة، لتبهره جملة ما، ثم يقرّر أن يبحـث عن جملة ثانية فثالثة. ويقضي حياته بعد ذلك باحثاً عن جمـل يتعلّق بهـا، ليهجرها بعد ذلك. المهم، حتى نصطدم بالكتب، لا بد أن نتواجـد في مكان ضيّق فيه الكثير من الكتب.

بهرتْنـي فكرة أن يسـرد المرء حياتـه، قبـل أن أُدرك لاحقاً أننا يمكن أن نفعل ذلك متستّرين خلف أقنعـة وحِيل كثيـرة. الموضوع برمته لعبـة. القراءة هي التفرّج على اللعبة. الكتابة هي المشاركة فيها.

أعتقد أن الكتـب التي نقرأها في البداية لا بدّ أن تكون ممتعة حتى نستمر في القراءة.ثم تأتي العادة، والإدمان. ليس من السهل التوقف بعد ذلـك مهما حـاول المرء، لا يمكن اسـتعادة النشـوة سـوى بجرعات متزايدة من القراءة.

ليس هذا فقط، بل مع هذه النشوة، هذا الغيـاب المؤقت عـن العالم المـادي، تتفتّح بالقـراءة عينٌ ثالثـة. عينٌ تبقى مسـدودة عند كثيرين، وفي أفضـل الأحوال لا يعلمون بوجودها العين التي تتنقل عند القـارئ بين رؤيـة العوالم الخارجية البعيدة، ورؤية الذات.

القراءة فعل اكتشـاف مخيف، قد يودي بالمرء إلى الجنون.

وجدتُ في مكتبـة والديّ روايات كازانتزاكس عندمـا قرأتُ رواية "زوربا"، أردتُ أن أصبح زوربا، أن أعيـش كزوربـا، أن أقلّـده. أدركـتُ لاحقـاً أنه لـن يمكنني فعـل ذلكمن دون الاسـتمرار في القراءة. هكـذا فهمتُ ما أراد أن يوحي به كازنتزاكس زوربا يكمّل شخصية "الرئيس" أو العكس لا يمكن تصوّر أحدهما دون الآخر. حتى الأشياء الهامة التي قد يكون قالها زوربا، ليـس لها معنى إذا لم تكن مُدوَّنة في كتاب. الخوض في تجارب الحياة وحده لا يكفي، لا يمكن أن تكـون "مجنوناً" أو "حكيماً" من دون أن تحاول فهم العالم والكتب يمكن أن تعين على ذلك.

ثم تأتـي القفزة التـي ينتقل بها البعض مـن مجرّد القـراءة إلى الكتابـة. الكاتب هو قـارئ قرّر أخيراً أن يكتب سـيرة ما لحياته. أن يتصـدّى بطريقته للنسـيان، الكاتب هو قارئ يتخيّل رواية هو شخصيتها الرئيسـة، كان يمكن أن يقتصر الأمـر على هذا، على التخيّـل فقط؛ لكنّ القـارئ الذي يتحول إلى كاتـب، هو ذاك الذي يقرّر لسـبب ما التخلّي عن متعة القـراءة والتخيّل فقط، والخوض في مشقة تدوين سـيرته تدوين تلك التفاصيل التي يمكن بسهولة أن تُنسَـى الكتابة هـي محاولة للتذكّر الكتابـة مضادّة للموت أو هكذا يتوهمّها ذلـك القارئ الذي لم يكن يدرك، لحظة أمسك بكتاب مُهمَـل، أنـه دخل من بـاب إلى طريق لا نهاية له.



تأتـي القـراءة كصرخـة الإله للإنسان، مزلزلة و كاوية للثوابت حالات القراءة

وبدورها قالت القاصة في مقاربة القراءة يحـدث الانفجار الطيب، يتفكك عالمك موقنا باتساع رحلة تشـظيه، لا مجال إلا لإشـارات نزيـف التجديـد، بعـد اختراق رصاصـة اليقظة كائـن البلادة لديـك. القراءة لهـا حالات، ففي الحالة التي ذكرناها تأتي القراءة كصرخة الإله للإنسـان، مزلزلة و كاويـة للثوابت، لكنها أيضا قد تظهر كشـجرة نائية تدل اليابسة للمزيد مـن الغابـات، ويداهمك المطـر، يبلبـل كاللانهائي بها، لكنك تظل حذرا تمشـي بالغابات، تتمسك بالجاذبية السخية، أنت في "المابين"، لم تغتسل كليا بمطر لحـون القراءة كاملا،لـم تتخلى عن مايكبـل تحليقك كرائد فضاء يستنطق الأكوان من حوله، هناك حدود لديـك، لا تسـمح للقراءة بعبورها أو تخطيها عميقا، هناك جفاء لحقائـق دون أخرى، لكنك تظل قاريء أفضل بكثير من قارئ لا يوقـن بأنها حالة اسـتثنائية، متعنت للمعتاد، متشبث ببراهينه، يظن القراءة خلقت لتؤكد حقائقه دون غيره، مجال لتقبل المختلف.

كيف بدأت رحلتي القرائية؟

وذكرت اسـتبرق :"كنـت أكثر الأبنـاء اقترابـا و تنافسـا على قراءة مـا يجلبه مـن، في عادة دائمـة بعد عـودة مـن العمل، أسـتولي أولاعلـى المجلات المناسـبة لأعمارنـا الصغيرة، فمـع مجلة"ماجـدا لإماراتيـة، "سـعد" الكويتيـة، مجلـدات" الرجل الوطواط"، "سوبرمان"، "بـرق"،" طـرزان"، وغيرها من مجلدات كانت البداية للمتعة، للاهتمام، كبرنـا فأتت كتب أجاثا كريستي المشوقة التي كانت أول دهشـتي بها عبر "مقتل السـيد أكرويد"، لأتابعهـا محتفظة بما مـا يزيد عـن ال 70 رواية، في حرص حاضر كان والدي ووالدتي يأخذوننا إلـى احتفالية" معرض الكتـاب" السـنوية، نأخـذ من المكتبات غلتنـا بالاختيار الحر، لنقارب الينابيع و يأتي التنوع، و ربما أبرز مـا أتذكره أيضا كتاب "ألف ليلة و ليلة" المذهلة وكتب أبي في مكتبة أعدمها الإهمال بعد وفاته، التي تشتمل على روايات متناهية الرومانسـية لإحسـان عبد القـدوس و عبدالحليم محمد عبدالله، برائحة أغلفة تنبعث منها جماليات رسـم "جمـال قطب"؛ لكنهـا كتـب ربما لـم تمس إلا مراهقتي. لاحقا تنوعت قراءاتي أكثـر و مضيت للقراءة المحترفة دون تحديد لكتـاب وحيد،فأغلب

الكتب استوقفتني بتجلياتها، وأخذتني لمحاولات الكتابة التي قاربت الشعر أولا ثم حادت و رست في السرد و القصص و النصوص المفتوحة،

الطاهر لكنيزي " شاعر ومترجم من المغرب "

رواية "الحظ الثاني" لفيرجيل أشعرني بهشاشة الحياة

من جهته اعتبر القراءة صمّام أمان لكل مثقف إن لم نقل لكل متعلّم؛ تذكرة سفر على متن مركبة الخيال إلى عوالم، وأفضية يمشي القارئ في مناكبها ويجوس خلال ديارها، ويتعرف على لغاتها، وعاداتها، وتقاليدها دون أن تطأها قدماه؛ هي محطات الشحن التي يتزوّد فيها خزّان الذاكرة بمعجم لغوي ثرّ، وتنهل منها خيول المخيلة الوقود الذي يمنحها القوة لارتياد عوالم الخيال إنّ كلّ عملية إفراغ لا تتم إلا بعد الشحن طبعا، والكتب هي الروافد التي يتغذّى منها روح القارئ، ويجترح منها ما يسعفه في التعبير، إن لم نقل بمهارة، فعلى الأقل بصدق، عما يعتمل بداخله. فلكل رافد طعم، ولون خاص به، بيد أنها تنصهر في وعي القارئ، أو حتى في لاوعيه، وتنعكس على سلوكه دون أن يستطيع الجزم فيمن كان له الأثر الحاسم. إن من يطلب من قارئ اسم الكتاب الذي ترك شيئا ما في حياته كمن يطلب من أب أن يُفاضل بين أبنائه. لكنّي أستطيع القول إن الكتاب الذي خلخل بعضَ الحقائق التي ارتكنتُ إليها، وسما بروحي، وبثّ فيها مشاعر نبيلة، وحسّ الإنسان (الإنسان)، وأشعرني بهشاشة الحياة، هو رواية: الحظ الثاني لكاتبها الروماني: كونسطانتان فيرجيل جيورجيو. وأنا أقرؤها، كنت أعيش بكامل حواسي، حتى السادسة منها، كل فصولها المأساوية. لقد كان لهذا المؤَلَّف تأثير بالغ في نفسي، وانعكس على بعض تصرفاتي، إذ علّمني ما لم يعلّمه لي والداي والمدرسة. هو الكتاب الوحيد الذي بعد أن قرأته في شبابي، أعدت قراءته عدّة مرات في سنّ النضج، وما زلت أحنّ إلى بعض فصوله، فأعيد قراءتها بنفَس متجدّد.

نجيبة همامي " قاصة من تونس"

القراءة حال مزمنة عندي وليست فعلا أقوم به من حين لآخر

في حين تقول القاصة التونسية نجيبة همامي" أعتبر نفسي قارئة نهمة بل وجيّدة قبل أن أكون كاتبة. وحسب رأيي قد يصير القارئ كاتبا يوما لكن لا يمكن للكاتب إلا أن يكون قارئا دوما. القراءة حال مزمنة عندي وليست فعلا أقوم به من حين لآخر، لازمتني منذ بدأت أعرف تهجئة الحرف وفي تلك المرحلة الأولى كانت ترفا لديّ وتزجية وقت بحكم انتمائي إلى فضاء ريفي لا توجد فيه وسائل الترفيه ولا تعتبر من المستلزمات الحياتية كالآن ولكن مع ذلك الترف كنت أشعر، بصورة لاواعية، بغبطة عميقة وانجذاب لما أقرأ من قصص لا أتركها حتى أنهيها سريعا، فأشعر بالندم لذلك إذ علي أن أبحث عما سأقرأ بعدها. "

ثم تضيف :"ومنذ زمن الاختلاس "الأدبي" الطفولي ذاك، التصق بذاكرتي عنوان كتاب وغلافه هو "القاهرة الجديدة"، ولكن الأهم منه كتاب منزوع الغلاف وبعض الأوراق وطباعته ليست ككتب القراءة المدرسية، أُعجبت به كثيرا بل يمكنني أن أقول إنني أحببته فأبطاله يحملون أسماء أعرفها ويذكر أماكن وأحداثا قريبة مني لم أسأل عنه خشية أن ينتزع مني بتهمة أني أقرأ ما يتجاوز مداركي "العُمُريّة". وانتظرت سنوات طويلة جدا حتى أعرف أن ذلك الكتاب هو الرواية التاريخية "برق الليل" للروائي التونسي البشير خريّف وأتعرف من خلاله على رواية "الدقلة في عراجينها" لنفس الكاتب.

شيء مشابه حدث مع رواية "اسم الوردة" للكاتب الإيطالي امبرتو ايكو الذي اكتشفته منذ سنوات. تلك الرواية التي قرأ فيها صاحبها السابق واستشرف اللاحق حيث كانت أحداثها الدامية تدور حول سعي الكنيسة (سلطة دينية) إلى توطين الخوف ومنع المعرفة (حجب كتاب "الشعر" لأرسطو) ولو بالقتل والحرق. "

طاهر الزارعي قاص –كاتب - السعودية

ثمة كتب تركت بصمة في حياتي التي أحبها كثيرا

يقول القاص السعودي :" حسب قول الكاتب الإنجليزي فرانسيس بيكون :" إن القراءة تصنع إنسانا كاملا , والكتابة تصنع إنسانا دقيقا " أنطلق من هذا القول مؤكدا على دور القراءة في بناء الوعي الثقافي لدى العقلية الفردية والجماعية, على اعتبار أن القراءة فعل ثقافي وفلسفي وأدبي .. يسعى لبناء الذاكرة الثقافية بوصفها رصيدا تراكميا يحدد القيمة الإنسانية للمثقف . "

إن قصة اكتشاف القراءة لدي كمن يكتشف حالة من الفرح كان غائبا عنها .. حضرت في ذهني منذ







ولادتها فكانت ذاكرة تغذي العقل , وتنهض بمفاهيم كثيرة لدي حتى أصبحت غذاء روحيا وفكريا أتناوله كل يوم .القراءة فرضت نفسها كل يوم كسُلطة تمارس قوانينها وطقوسها الخاصة , لكن هذه السلطة لا تلبث وأن تتحول إلى ياسمين وكوب قهوة أرتشفه كما أرتشف أحرف رواية أو كتاب آخر إنها قصة انصياع نحو الحب والسلام .. نحو الجمال .

ويبدو أن هناك ثمة كتب تركت بصمة في حياتي التي أحبها كثيرا فكتاب يكتبه ساراماغو أو ميلان كونديرا أو محمد الماغوط أو سليم بركات فثق أنني فوق غيمة تنتظر الهطول، أشعر بأنني نموذج حي للحياة لأنني سأنهض من وعي إلى وعي آخر يكاد أكثر شمولية في المفهوم إنها متعة القراءة التي يغفل عنها كثير من الأفراد وكثير من المجتمعات التي تبحث عن ذاتها وتحاول أن تعيش،على الرغم من أن العيش في هذه الحياة يتطلب منا أن نكون أكثر تلقيا لكنوز القراءة , فالقراءة تبرهن على القيمة الثقافية التي نمتلكها .

جاكلين سلام شاعرة، كاتبة، مترجمة سورية كندية

كنت طفلة حين بدأت ارتياد مكتبة المركز الثقافي في المالكية، مدينتي التي عشت فيها حتى مرحلة ما قبل الجامعة ومن هناك بدأت السفر عبر كلمات الكتاب إلى عوالم الدهشة والمتعة والغرابة لم يكن في بيت أبي أي كتاب على الإطلاق نداء ما أخذني إلى كتب الأطفال المترجمة عن اللغات العالمية، وهناك عقدت صداقات مع حيوانات الغابة المرسومة في القصص الملونة، وعرجت على الأدب العالمي المترجم والأدب اذكر:غادة السمان، حنا مينا، نوال السعداوي، إدوارد الخراط... كان جاذباً ومثيراً الأدب الرومانسي العربي والعالمي، ثم مرحلة أدب الواقعية الاشتراكية وغيرها القادمة من الاتحاد السوفياتي السابق،...تلاه أدب امريكا اللاتينية، بالإضافة الى ترجمات عن الانكليزية والفرنسية في الأدب والفلسفة، لا يمكن لكتاب واحد أن يعيد تشكيل ذهني وروحي، لكنني في بداية المرحلة الجامعية تعثرت بكتابين مهمين وقرأتهما بعناية وكتاب بعنوان "مغامرة العقل الأولى" للباحث السوري فراس السواح، المختص في تأريخ الأديان والأساطير. هذه الكتب عثرنا عليها في مركونة ليلاً في شارع من شوارع مدينة حلب السورية..

في المرحلة الحالية أميل إلى قراءة كتب ذات طابع روحاني وصوفي ويأخذ الأدب الكندي شعرا ورواية بعض الاهتمام، أذكر: مارغريت أتوود، اليس مونرو.

فعاليات الطبعة الـ38 لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي

تقرير: عبدالكريم قادري

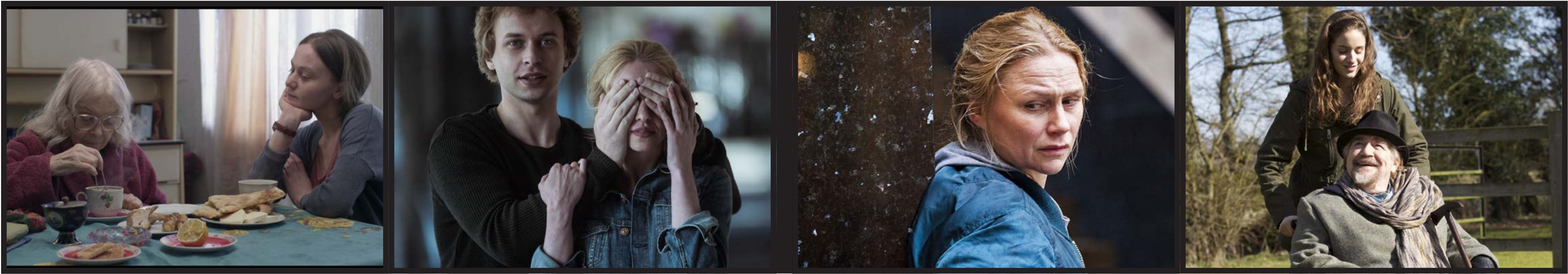


عاش محبو السينما وعشاقها، على مدار 10 أيام كاملة بمصر، على وقع فعاليات الطبعة الـ 38 لـ"مهرجان القاهرة السينمائي الدولي"، (15 - 24 نوفمبر/ تشرين الثاني 2016)، بمشاركة حوالي 204 فيلما، من 61 دولة، منها 16 فيلماً من 10 دول، شاركت في المسابقة الرسمية للمهرجان، حيث تنافست على عديد الجوائز المهمة، أبرزها جائزة "الهرم الذهبي" و"الهرم الفضي" و"الهرم البرونزي"، الذي تمنحهم لجنة تحكيم المسابقة الرسمية لأفضل الأفلام، بالإضافة إلى الأقسام الأخرى، التي تتمثل في "مهرجان المهرجانات"، "البانوراما الدولية"، و"السينما المصرية الجديدة"، أما الأقسام الموازية، فتعكسها كل من "آفاق السينما العربية"، و"أسبوع النقاد"، و"مسابقة سينما الغد الدولي للأفلام الروائية القصيرة"، وقد تم هذه السنة اختيار الصين كضيف شرف الدورة، إذ كانت الفرصة مواتية للكثيرين، حيث تعرفوا من قرب على السينما الصينية الحديثة وكلاسيكياتها.

فعاليات الافتتاح حضرتها العديد من الأسماء والشخصيات المهمة ونجوم الفن، حيث أعطى حلمي النمنم وزير الثقافة المصري اشارتها، مع جمع من الشخصيات المصرية والعربية والأجنبية التي توافدت على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية منذ الساعة الخامسة مساء، بينما بدأت وقائع الحفل في الساعة الثامنة، أين تم عزف السلام الوطني، وعرض مقتطفات من إبداعات الفنان الكبير محمود عبد العزيز، الذي وافته المنية قبل 48 ساعة من انطلاق الدورة الثامنة والثلاثين للمهرجان، مصحوبة ببعض أغنياته وموسيقى مسلسل "رأفت الهجان"، الذي قام ببطولته، ثم ظهرت المطربة نسمة محجوب لتقدم تابلوه "صوت السينما" إخراج خالد جلال وإعداد موسيقي أحمد طارق يحيي وديكور محمد غرباوى وأزياء مروة عودة والإضاءة ياسر شعلان والمخرج المنفذ علا فهمي، وعقب استعراض سريع لملامح وأفلام الدورة الثامنة والثلاثين؛ عبر الشاشة الخلفية للمسرح، ظهرت جاسمين زكي مقدمة الحفل لتلقي كلمة ترحيب بضيوف الدورة، وتدعو الفنان محمود حميدة رئيس شرف المهرجان ود. ماجده واصف رئيس المهرجان وحلمي النمنم وزير الثقافة للصعود إلى خشبة المسرح، وقبل أن يُعلن الوزير افتتاح الدورة الجديدة طالب الحضور بالوقوف دقيقة حداد على روح الفنان محمود عبد العزيز .

بعدها جرى الإعلان عن أسماء الفائزين بجائزة فاتن حمامه للتميز ؛ حيث تسلم المخرج الألماني كريستيان بتزولد الجائزة فيما عُرضت مقتطفات من أفلامه على الشاشة الخلفية، وبعده تسلم المخرج الصيني جيا زان كيه جائزته، وبعد أن ألقى كلمة قصيرة عاد المخرج الألماني ليلقي كلمة أيضاً، ومع ظهور النجم المصري الشاب أحمد حلمي دوت القاعة بالتصفيق، وبدوره ألقى كلمة مؤثرة لاقت استحسان الحضور، ركز فيها على أهمية تكريم الفنان في حياته، وأكد أن تكريمه يعني بالنسبة له أربعة جوانب إيجابية؛ أولها كونه يجري على خشبة دار الأوبرا المصرية، والثاني كونه يأتي من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، والثالث كون الجائزة تحمل اسم فنانة مصرية عظيمة مثل فاتن حمامة، والرابع لأن الجائزة تحمل اسم امرأة ثم فاجأ الحضور بإهداء جائرة تكريمه للفنان الراحل محمود عبد العزيز.

لتتم بعدها دعوة الفائزين بجائزة فاتن حمامة التقديرية؛ بادئة بالمخرج المالي شيخ عمر سيسوكو والمنتج الفلسطيني حسين القلا واسم المخرج الراحل محمد خان، الذي عُرضت أجزاء من أفلامه اختتمت بمقطع من حوار مصور قال فيه : "الأفلام هي التي تعيش مش إحنا"، وقالت كريمته نادين خان عقب تسلمها جائزة التكريم : "أشكر كل الناس اللي كرمت والدي .. ونحن كعائلة أدركنا أن حياته كان لها معنى كبير جداً" فيما نوهت مقدمة الحفل إلى تأجيل تكريم الفنان يحيي الفخراني إلى حفل الختام بسبب سفره إلى الخارج وبعد التقاط الصورة التذكارية التقليدية نودي على مديري البرامج الموازية : د. محسن التوني المشرف على مسابقه "سينما الغد الدولية"، أحمد حسونة مدير أسبوع النقاد، وسيد فؤاد مدير برنامج افاق السينما العربية، وكان من اللافت اقتصار ظهور أعضاء لجان التحكيم



الثلاثة على أعضاء لجنة تحكيم "آفاق السينما العربية" فقط بينما ظهر رئيس وأعضاء لجنة تحكيم المسابقة الدولية الرسمية للمهرجان بالكامل على خشبة المسرح.

بعدها اعتلى فريق فيلم الافتتاح "يوم للستات"، الذي يُشارك في المسابقة الرسمية أيضاً، واعتلى خشبة المسرح لتحية الجمهور، حيث ظهرت الفنانة إلهام شاهين منتجة وبطلة الفيلم، وانضم إليها محمود حميدة رئيس شرف المهرجان، كونه مشارك في بطولة الفيلم، بالإضافة إلى وأبطال وبطلات الفيلم وعناصره التقنية، وألقت المخرجة كاملة أبو ذكري كلمة قصيرة أهدت الفيلم خلالها إلى والدتها وللمخرج محمد خان ليبدأ بعدها العرض.

الندوات/ رافد المهرجان وجوهره

فتح مهرجان القاهرة الدولي السينمائي في هذه الدورة، باب النقاش حول أهم القضايا السينمائية، وعرض مختلف الآراء ووجهات النظر لاسيما فيما يتعلق بالموضوعات التي تهم صناعة السينما المحلية والعالمية، ليكون محور ندوات هذه السنة عن "التشريعات السينمائية في مصر والعالم"، هو عنوان الندوة الرئيسية التي تأتي في وقت تحاول الدولة المصرية فيه تصحيح تشريعاتها القانونية الخاصة بصناعة السينما، سواء على مستوى الدعم الحكومي للسينما أو الإجراءات القانونية لتصوير الأفلام أو القوانين الرقابية، وهذا بعد عقود من العمل بقوانين لم يعد بعضها مناسباً لمعطيات العصر الجديد، لأنها لا تعكس ما باتت عليه السينما الحالية، اذ لم تعد تلك القوانين مسايرة لروح العصر، وقد شارك في الندوة عدد من الضيوف الأجانب الذين كانت لهم خبرات في العلاقة بالتشريعات السينمائية في بلادهم، سواء من البلدان العربية أو الأجنبية، بالإضافة إلى عدد من المسؤولين والخبراء المصريين، بحيث تضمنت نقاشا موسعا حول قضية بالغة الأهمية، للخروج بنتائج عن أفضل النظم وأكثرها عملية أملاً في دفع الصناعة للأمام خاصة داخل مصر. وقد أدار الندوة الناقد السينمائي الدكتور وليد سيف، الذي سبق له وأن أشرف وأدار المركز القومي المصري للسينما.

كما تم تنشيط ندوة أخرى عن الصين، التي تعتبر ضيف شرف الدورة الثامنة والثلاثين من المهرجان، حيث تم رصد تاريخها الممتد لقرابة القرن وربع، خاصة وأنه عرفت السينما مبكرا، من خلال عرض أول صور متحركة سنة 1896، كما صُنع أول فيلم تسجيلي صيني سنة 1905، وقد شهدت الندوة مناقشة أهم الاتجاهات المعاصرة والتي منحت الأفلام الصينية شهرتها وانتشارها في أهم مهرجانات العالم. وقد كان من بين المشاركين في الندوة الناقد الفرنسي الكبير ورئيس التحرير السابق لمجلة "كراسات السينما" جان ميشيل فرودو، والذي يصدر المهرجان كتاباً له بعنوان "نظرة على السينما الصينية" باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية، بالإضافة إلى عدد من المخرجين والمنتجين والمسؤولين الصينيين. وقد أدار الندوة الناقد السينمائي المصري أمير العمري.

هذا بخلاف ندوات أخرى تقام ضمن البرامج الموازية للمهرجان، قدم برنامج آفاق السينما العربية ندوة بعنوان "ربيع السينما العربية" لمناقشة كتاب الناقد الكبير والرئيس السابق لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي سمير فريد بنفس العنوان، وفي نفس الوقت نظم أسبوع النقاد الدولي ندوة لتكريم الناقد المغربي الراحل مصطفى المسناوي، والذي وافته المنية خلال حضوره الدورة السابقة من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، ويصدر الأسبوع بالتعاون مع الجمعية المغربية لنقاد السينما كتاباً يضم مجموعة من أبرز كتابات المسناوي، وللعام الثالث علي التوالي، يقيم أسبوع النقاد حلقة بحثية علي مدار يومين، بالتعاون مع الجامعة الأمريكية في القاهرة، عنوانها هذا العام "حال النقد السينمائي الآن في الوطن العربي" تهدف الحلقة إلى إلقاء الضوء علي عدة محاور أساسية متعلقة بالنقد السينمائي ووضعه الحالي، مثل مناهج النقد السينمائي وضبط المصطلحات السينمائية واتجاهات البحوث السينمائية والنقد النسوي .يشارك بأوراق بحثية عدد النقاد المصريين والعرب من أجيال مختلفة، ومن الممكن أن تلقي هذه الندوات بظلالها المعرفية على جهات مختلفة، لأهميتها النظرية والفكرية وفي نفس سياق الندوات دائما، عقد المهرجان جلسة مناقشة لكتاب "ربيع السينما العربية" للناقد الكبير سمير فريد، الذي داهمه المرض في الفترة الأخيرة، انعكس الاهتمام بهذه القامة النقدية الكبيرة، في الحضور الكبير لعدد من الشخصيات السينمائية والثقافية البارزة من بينها : نقيب السينمائيين مسعد فودة وخالد عبد الجليل رئيس جهاز الرقابة على المصنفات الفنية والمخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي والمخرجة هالة خليل والمنتج محمد العدل، وسيد فؤاد رئيس مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية، والفنانة مادلين طبر، والناقد كمال رمزي والناقد خالد الزدجالي، ونقاد من البحرين وعمان ولبنان، ونقيب فناني العراق، والفنان الكويتي طارق العليمي، والناقد ابراهيم العريس.

وقد بدأ المُحتفى به الندوة بقوله "حضوري يعتبر خروج لي من منزلي منذ شهرين بسبب ظروف مرضي"، وأضاف "الكتاب يعد تعبيراً عن موقف سياسي، وهو الموقف الذي يشترك فيه الكثير من النقاد والسياسيين، فأنا ما زلت مؤمناً ان الثورات التي حدثت هي ربيع رغم كل المآسي الشتوية التي حدثت ومازالت تحدث، وارى أنه ربيع بسبب أنه فكرة تنطوي على إرادة في التغيير الحقيقي، وخصوصاً أن هذه الثورات كانت حرة لم ينظمها أي حزب أو فرد، وأشبه هذا الربيع بسقوط جدار برلين الذي كان الهدف الرئيس منه الرغبة في التغيير، فهذه الثورات كانت تهدف بالأساس إلى الرغبة في التغيير الحقيقي والرغبة في الحرية". ومن جانبه، قال المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي إنه يريد أن يحكي عن علاقة الفلسطينيين بسينما الربيع العربي والنقد السينمائي "التغيير الذي حدث هو ليس مجرد شكلاً فقط، ولكن هناك تغيير حدث في الفكر نفسه، واذكر على الأخص الشعب التونسي الذي أصبح الشباب والمواطنين في تونس يحكون بالسياسة ويتناقشون في أمور سياسية"، وأضاف "ردود الفعل على أفلام الربيع العربي تعتبر في حد ذاتها ثورة، وقال نقيب الفنانين العراقي صباح ناجي المندلاوي "اتمنى وضع خطة استراتيجية للنمو بالسينما العربية للحفاظ على الثقافة والفنون، فعالم السينما ساحر وجميل، ومن الممكن ان يلعب دور في عمليات التنوير والتحريك، ولكن مع الأسف ما ألاحظه الآن هو تراجع مذهل وملحوظ في هذا الدور". فيما قال رئيس مهرجان مسقط السينمائي الدولي خالد الزدجالي :"تحدث سمير فريد عن الأفلام التي تناولت الربيع العربي، ومن هنا استطيع القول أن كثير من هذه الأفلام تم صنعها في عجالة كبيرة، ومع الأسف لا استطيع وصف الأحداث التي جرت أنها ربيع، لأن الربيع من المفترض أن يأتي بالأفضل، ولكن ما حدث أنه جاء بالأسوأ".

المسابقة الرسمية/أقوى الأفلام من أوروبا الشرقية

عرفت المسابقة الرسمية في المهرجان مشاركة 16 فيلما روائيا طويلا، وكلها من انتاجات 2016، خصوصا الأفلام الآتية من أوروبا الشرقية، التي سبق وان شارك في أكبر التظاهرات العالمية، ويُعول عليها كثيرا في جوائز الأوسكار، كحال الفيلم المجري " قتلة على كراسي متحركة"، أو الفيلم الصربي " زوجة طيبة"، أما الأفلام العربية المشاركة فقد كانت الحلقة الأضعف في المشاركة، من

بينهما مثلا الفيلم الجزائري "وقائع قريتي"، والتونسي "زيزو"، والفيلمان المصريان "يوم للستات" الذي اختير ليوم الافتتاح، وحسب ملخصه " فإن أحداثه تدو" على مدار أربعة وعشرين ساعة في أحد أحياء مصر الفقيرة حيث يقرر مركزا للشباب أن يُخصص يوماً خاصاً بحمام السباحة للنساء فقط تكشف الأحداث عن عواقب هذا القرار على الحياة الاجتماعية، النفسية والعاطفية لنساء الحي".، وهو عمل من إخراج كاملة أبو ذكرى،وفيلم "البر الثاني" الذي فتح جملة من النقاشات، وبعد 10 أيام من المنافسة رست اختيارات لجنة التحكيم على تقديم الجائزة الكبرى وهي الهرم الذهبي لفيلم "ميموزا" الذي يروى قصة "قافلة ترافق شيخ يحتضر خلال جبال الأطلس المغربية أمنيته الأخيرة أن يُدفن مع من أحبهم. ولكن الموت لا ينتظر. يتملك الرعب قادة القافلة من عبور الجبل، رافضين أن ينقلوا الجثة. يسافر أحمد وسعيد – اثنان من المحتالين – مع القافلة، ويدعيان أنهما على علم بخط سير القافلة ويتعهدا بتوصيل الجثة إلى مثواها الأخير. في عالم آخر، يُختار شكيب ليُسافر إلى الجبال في مهمة أخرى وهي مساعدة قادة القافلة غير المُدربين." هو من اخراج أوليفر لاكس المولود في باريس عام 1982م بعد أن أنهى دراسته للسينما وصناعة الأفلام في برشلونة، انتقل أوليفر لاكس إلى لندن حيث أخرج أفلامه القصيرة الأولى التي عُرضت من خلال عدة مهرجانات دولية شهد فيلمه الروائي الطويل الأول "كلكم قادة" عرضه العالمي الأول من خلال قسم نصف شهر المخرجين بمهرجان كان عام 2010م حيث حصل على جائزة اتحاد الصحافة الدولية، ثم شارك الفيلم فيما بعد في أكثر من خمسين مهرجاناً دولياً. حصل فيلم "ميموزا" على الجائزة الكبرى في أسبوع النقاد في مهرجان كان السينمائي الدولي سنة 2016، أما الهرم الفضي لأحسن إخراج فقد عاد إلى فيلم "قطار الملح والسكر" الذي تدور أحداثه في "موزمبيق ابان أحداث الحرب الأهلية. يربط قطار واحد ما بين نامبولا و مالو، وغير مسموح للمدنيين باستخدامه نظراً لمئات الأسباب التي تهدد حياتهم على مسافة تمتد لسبعمائة كيلو متر من السكك الحديد الخربة سالوماو وتايار جنديان غير منسجمين وروزا ممرضة شابة في طريقها لوظيفتها لأولى والتي سرعان ما تصبح موضعاً للرغبة، تأمل ماريامو صديقتها المقربة في النجاح بمُبادلة الملح بالسكر، تمضي الحياة ما بين طلقات الرصاص والضحك وتتدفق الحكايات حينما يتعرض القطار للهجوم ويمر الوقت ببطء إلى المحطة التالية" وهو عمل من إخراج ليسينيو أزيفيدو مخرج وكاتب موزمبيقي. بدأ مسيرته المهنية كصحفي في أمريكا اللاتينية ثم استقر في موزمبيق. عمل بالقرب من روي جويرا وجودار و جان روش في المعهد الوطني الموزمبيقي في السنوات التي تلت استقلال الموزمبيق منذ عام 1980م، أخرج أكثر من عشرين فيلماً تم توزيعهم على مستوى العالم، كما شارك في تأسيس واحدة من أشهر شركات الإنتاج الموزمبيقية إيبانو ملتيميديا يتنوع إنتاج ليسينيو ما بين الأفلام الروائية والوثائقية، أما الهرم البرونزي فقد عاد إلى الفيلم المجري "قتلة على كراسي متحركة" والذي يروي قصة " زولي الفتى الذي يبلغ من العمر عشرين عاماً قعيد على كرسي متحرك – وصديقه القعيد ورجل مطافئ سابق، أن يعرضوا خدماتهم على المافيا كعصابة من القتلة المأجورين". للمخرج أتيلا تيل الذي ولد في بودابست عام 1971، تخرج أتيلا تيل في الجامعة المجرية للفنون الجميلة قسم الاعلام. عُرض فيلمه الروائي الطويل الأول "فزع" في أسبوع الأفلام المجرية عام 2008 حيث حصل على جائزة أفضل ممثلة ثم عُرض بعد ذلك في عدة مهرجانات دولية. في عام 2011، أخرج فيلمه القصير الأول "وحش"، الذي شهد عرضه العالمي الأول من خلال قسم نصف شهر المخرجين في مهرجان كان ثم عُرض بعد ذلك في أكثر مائة مهرجان دولي من بينها مهرجان براج للأفلام القصيرة انتهاءً بترشيحه كأفضل فيلم قصير من أكاديمية الفيلم الأوروبي فيلم "قتلة على كراسي متحركة" هو فيلمه الروائي الطويل الثاني، وقد اختير لتمثيل المجر في مسابقة الأوسكار عن فئة أحسن فيلم أجنبي غير ناطق باللغة الإنجليزية.

قائمة الجوائز

جوائز مسابقة نادين شمس للسيناريو:

شهادات التقدير

- سيناريو فيلم "قانون الجاذبية" تأليف "مروان حرب"
لتقديمه تصور بصري متماسك يناسب ما تطرحه قصة الفيلم .
- سيناريو فيلم "الممثل" تأليف "أحمد عبد الرحيم إبراهيم"
لمهارته في تقديم معالجة سينمائية معدة عن نص أدبي .
- سيناريو فيلم "عيد ميلاد بولا" تأليف "حسام هلالي"
لإجادته بناء إيقاع بسيط و سلس، وسرد شيق و متميز .

الجوائز

الجائزة الثالثة – وقيمتها 5 آلاف جنيه:
تذهب إلى سيناريو "تقميع" تأليف "محمد سالم عبادة"
لتناوله موضوع غير مطروق بشكل ساخر من القيم السائدة المستقرة .

الجائزة الثانية – وقيمتها 10 آلاف جنيه:
تذهب إلى سيناريو "زيارة قصيرة .. طويلة جدا" تأليف "هفال قاسو"
لقدرته على تقديم واقع مأساوي بشكل شاعري وبناء محكم و ذكى .

الجائزة الأولى – وقيمتها 20 ألف جنيه:
تذهب إلى سيناريو "سندريلا" تأليف "أحمد نبيل"
لتمكنه من تقديم تناول متفرد وصادم ومعالجة معاصرة ومغايرة لقصة "سندريلا" .

جوائز مسابقة سينما الغد الدولية

- شهادة تقدير لفيلم : " صعود " إخراج: بيدرو بيرالتا - البرتغال
- شهادة تقدير لفيلم :"نزهة" - إخراج: يوري بافلوفيتش – كرواتيا
- شهادة تقدير لفيلم :روزينيا – إخراج: جوي كامبوس - البرازيل
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة لفيلم: الناحية الأخرى لنهر دومان – اخراج: سي وونج باي - كوريا الجنوبية
- جائزة يوسف شاهين لأفضل فيلم قصير :عدن - إخراج: أنرديس راميريز بوليدوث - كولومبيا

جوائز مسابقة أسبوع النقاد

- جائزة شادي عبد السلام : لفيلم "في المنفي" - إخراج دافيس سيمانيس لاتفيا - ليتوانيا
- جائزة فتحي فرج لأفضل إسهام فني تذهب إلي : التصوير الذي قام به بافل خورجيبا بفيلم "زود" - إخراج "مارتا مينوروفيتش" بولندا

جوائز آفاق السينما العربية

- شهادة تقدير لفيلم "لحظات انتحارية" – إخراج : ايمان النجار (مصر)
- شهادة تقدير لفيلم "بركة يقابل بركة" - محمود الصباغ- (المملكة العربية السعودية)
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة الجائزة مقدمة من شركتي فيلم "كلينك" – محمد حفظي و فيرست استب وقدرها 50 الف جنيها ذهبت لفيلم : "حرائق" – إخراج: محمد عبدالعزيز (سوريا)
- جائزة أفضل فيلم في آفاق السينما العربية وقدرها 75 الف جنيها مقدمة من شركة الماسة ذهبت لفيلم : "زيزو" – إخراج فريد بو غدير (تونس).

جوائز ملتقى القاهرة السينمائي الرابع:

- 10 آلاف دولار مقدمة من شركة نيو سنتشري لأفضل مشروع في مرحلة التطوير ذهبت الي: بابيون في خزان
المياه ليحي العبدًالله
60000- جنيه مقدمة من الماسة الإنتاج الفني لأفضل فيلم مصري في مرحلة التطوير ذهبت إلى: شرط المحبة لهالة خليل
50000- جنيه مقدمة من شركة فيلم فاكتوري خدمات ما بعدً الانتاج ذهب إلى: الكيلو ٦٤ لأمير الشناوي.
- أسبوعان لتصحيح ألوان مقدمة من شركة بيكسلموبً في لبنان ذهبت إلى فيلم: بيروت ترمينوس .
- جائزة تطوير السيناريو مقدمة من باريس فيلم اينشياتيف ذهبت إلى: مهلة خمسة أيام لصالح ناس.
- دعوة لحضور ملتقي بيروت للإنتاج المشترك ذهبت إلى: ابن لمهدي برساوي
- دعوة لحضور ورشة المنتجين في مهرجانِ روتردام السينمائي الدولي لمنتجةً فيلم بيروت ترمينوس جانا وهبي.

جائزة لجنة تحكيم الفيبريسى

- لفيلم "حياة آنا" - إخراج: نيون بزيليا (جورجيا).
الفيلم يعبر عاطفيا عن حياة امرأة تعانى في مجتمع صعب وتحاول أن تجد لها طريقاً للحياة مع ابنها المتوحد.

جوائز لجنة التحكيم الدولية:

• جائزة أحسن إسهام فني : لفيلم :لسنا بمفردنا – إخراج: بيتر فاكلاف (التشيك).
• جائزة نجيب محفوظ لأحسن سيناريو : لفيلم :غرباء كليةً – إخراج: باولو جينوفيزى (إيطاليا).
• جائزة أحسن ممثلة: للفنانة ناهد السباعي عن دورها في فيلم "يوم للستات" - إخراج : كاملة أبو زكري (مصر).
• جائزة أحسن ممثل: للفنان شكيب بن عمر عن دوره فى فيلم "ميموزا" - إخراج: أوليفر لاكس (إسبانيا – المغرب – فرنسا).
• الهرم البرونزي لأحسن عمل أول أو ثاني وتمنح للمخرج :لفيلم "قتلة على كراسي متحركة" - إخراج: أتيلا تيل (المجر).
• الهرم الفضي– جائزة لجنة التحكيم الخاصة لأحسن مخرج : لفيلم : قطار الملح والسكر – إخراج: ليسينيو أزيفيدو (البرتغال – موزمبيق – فرنسا – جنوب أفريقيا – البرازيل)
• الهرم الذهبي لأحسن فيلم وتمنح للمنتج: لفيلم "ميموزا" - إخراج: أوليفر لاكس (إسبانيا – المغرب – فرنسا).

فتاة القطار.. أنت لا تعرفها؛ لكنها تعرفك!

د. هاني حجاج

تأخذ الفتاة المطلَّقة حديثا (راشيل واتسون)، قطارها كل صباح، نفس القطار للعمل في نيويورك كل يوم، تكرار يومي لمشوار حياة ممل، بالرغم من رتابته، تمر عليها البيوت سريعا، بيوت الضواحي اللطيفة يتوقف القطار عن إشارة المزلقان فتنظر كل يوم، إلى امرأة ورجل يتناولان الإفطار في الشرفة. صارت تعرفهما جيدا بالرغم من أنهما من المناظر المجهولة/ المألوفة كل يوم، من ثم أسمتهما جس وجيسون، وطفقت تتأمل حياتهما بشكل كامل، حياة لا تفرق كثيرًا عن حياة خسرتها منذ وقت غير بعيد لكن، ثمة التفاف صادم في مسيرتها اليومية: مرت دقيقة واحدة قبل أن يتحرك القطار هذه المرة، دقيقة واحدة لكنها كانت كافية ليتغير كل شيء كيف تكتم ما رأته؟ لا تستطيع، فتخبر الشرطة بكل شيء والآن صارت مرتبطة بالمعضلة المزعجة ارتباطًا لا فكاك منه!

سوف تشاهد فيلم (فتاة القطار) وقت قراءة هذه السطور (أكتوبر 2016) وهو مأخوذ عن رواية بنفس الاسم لبولا هوكينز كسرت الرقم القياسي في المبيعات على مستوى العالم في تاريخ الأدب كله حسب قائمة الجارديان والنيويورك تايمز، وترجمها للعربية الحارث النبهان، وكتبت سيناريو وحوار الفيلم أستاذة السيناريو إرين كريسيدا ويلسون، كتبت أفلام (قل عليّ مجنون) و(السكرتيرة) و(رجال ونساء وأطفال) وقامت بالتمثيل في فيلم (فوق مستوى الشبهات) عام 2000 وهو اختيار موفق بالطبع لتطابق رهافة الحس بين مؤلفة الرواية وكاتبة السيناريو، في البداية تشعر بملل قاتل سرعان ما يمتصك في جوفه لعالم خاص ولغز غامض يجعل ضربات قلبك تنتفض مع حركة القطار من مشهد إلى مشهد في رحلة الفلاش باك لكشف السر لسبب ما تبرع تتفوق المرأة على الرجل في كتابة الألغاز البوليسية منذ أجاثا كريستي ونانسي درو، حتى بولا هوبكنز. ربما لأنهن الأقدر على متابعة التفصيلات الدقيقة الكامنة في تلابيب المواقف والأشياء. وإذًا فراشيل تلعب هنا دور (نقيض البطل)، فهي تبدأ حياة بائسة تغرق بالتدريج في بحر رمال الوحدة، تحارب الغضب والمقت والطلاق وإدمان الكحول بالالتزام في حياة بطيئة الإيقاع منتظمة في خط سيرها كالقطار، لتشاهد في





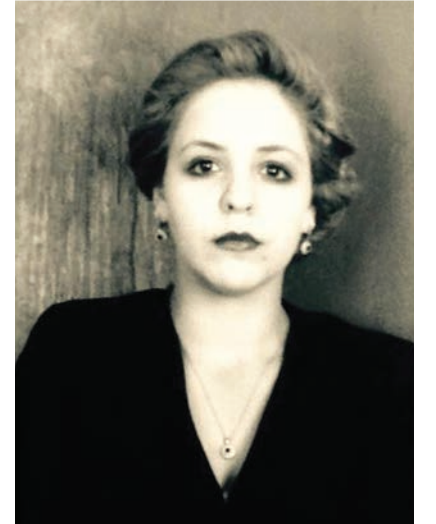
كل يوم تفاصيل كاشفة، لقطات سريعة عابرة من نافذة القطار، كل الحواس تتلخص في رؤى العين لمشاهد خاطفة من أكاذيب وجنس ومشاحنات وقطع من الحياة اليومية لبيوت تشتعل من الداخل. واللغز الذي سوف يظهر رويدا رويدا في هذه الشبكة الدرامية يستحيل إلى غطاء جديد لحياتها، أو هو قصتها الجديدة.

مشكلة التقطيع للمواقف للعودة إلى الماضي تجعل المشاهد بين شقي الرحى: التمهيد الناعم يجعله يصبر على كون الفيلم لا يتعامل مع الإثارة المتلاحقة التي تقطع الأنفاس بشرط أن يحتويه لغز شائق، والنقلات الزمنية التي لا تجعله يشعر بالدفء أو التفاعل مع أي شخصية. هذا هو العيب الرئيس في الفيلم ولولا أن إيميلي بلنت (التي لعبت دور راشيل) استطاعت أن تستحوذ على أكثر مشاهد الفيلم لانهار التتابع النفسي سريعا، ولك أن تعرف أن مؤلفة الرواية كانت تفكر في الممثلة ميشيل وليامز لتلعب دور راشيل. إيميلي قامت من قبل بدور ريتا في (حافة الغد)، وسارا في (لوبر)، وآيريس في (أخت أختك)، والأميرة ماري في (رحلات جليفر) ومن المفارقات أن شخصيتها في الفيلم، راشيل، مصابة بالعقم، لكن إيميلي كانت حامل وقت التصوير وفي فيلم فتاة القطار، شاركتها البطولة هالي بينيت في دور ميجان، ربيكا فيرجسون (آنا) جاستين ثيورو (توم) لوك إيفانس (سكوت) هؤلاء الذين كانت تراهم من نافذة القطار في صورة عائلات سعيدة من أبناء الضواحي الهادئة، ثم تتكشف الحقائق عن شبكة كريهة من العواطف الخانقة والعلاقات المشبوهة وجرائم لا تنتهي في قسم الشرطة ميجان تختفي، وقد رأتها الآن من نافذة القطار، ولعلها تعرف كيف اختفت وأين، ولا يمكن أن تلتزم الصمت، فإذا تكلمت، من يضمن حياتها؟!

أنصح المشاهد الكريم بتوخي الحذر، الفيلم في نسخته الكاملة به بعض المشاهد الخاصة بالبالغين، جنس وعنف بالغ وأجساد عارية تماما أحداث الفيلم تدور في أمريكا بينما الرواية الصلية تحدث في لندن، لكن إيميلي (راشيل) بريطانية الأصل وتصادف أنها تتحدث بنفس اللكنة التي وصفتها المؤلفة في الرواية. كما تصادف حمل الممثلة عند التصوير ليماثل الشخصية الأصلية الممتلئة قليلا بسبب الكحول توجد مشاهد عديدة يقتبسها المخرج تيت تايلور (مخرج حفل الدجاج وأنا الجاسوس) من أفلام هتشكوك: السيدة التي تختفي (اختفاء سيدة)، الفتاة المرعوبة في الحمام (سايكو) الفتاة التي تتأمل اللوحات في المتحف (فيرتيجو) القصة في العموم هادئة تحمل في طياتها مفارقات الطبع البشري، وراشيل لا تعرف حقا ما إذا كان القطار الذي يغصّ بأشخاص بللهم المطر يتصاعد البخار من ملابسهم فيتكثف على النوافذ، خير لها أم مغامرة بوليسية تبدد الغيوم التي تحجب عنها السماء متوعّدة بالمطر وتزداد ثقلا وسوادًا؟

الكاريكاتوري السوري وسام جمول من دمشق :
الدين هو القطعة الأكبر من السياسة و مستوى الجمهور لا يخلق فنّا ...

حوار: د.هدى درويش



على خطى ''المضحك المبكي'' ... تلك المجلة الأسبوعية التي كان ينتظرها الجميع بشغف منذ أن أسسها ''حبيب كحالة'' عام 1929 ... و التي تشهد عراقة هذا الفن في سوريا ... كأن الفاجعة لم تكن, مصرون على تقديمها في حلة ساخرة مهما كان عمق الوجع أو هول المأساة, يقال عنهم أنهم من جعلوا كرسي الحاكم بثلاثة أرجل فقط و غردوا في سوريا الوطن منذ زمن بعيد لكن الحركة الشبابية في هذا الفن بالتحديد لم تكشّر عن أنيابها في وصف الحقائق سوى خلال الحرب الأخيرة ... أتحدث عن روّاد الكاريكاتير في سوريا ... النجم الشاب وسام جمول نموذجا ... يتحدث عن تجربة جيله ...

▪ لمـــاذا الكاريكاتور مـــع ان قدراتك الرسوماتية متعددة ؟

الكاريكاتـــور فـــن ابداعـــي لا يمكن لأي شـــخص ان يدرســـه يحتاج الى مزيج من الخيـــال والنظرة المائجة فالكاريكاتـــور هـــو فـــن الاقليـــات وتركيـــزي بمـــادة واحـــدة يمكن ان تجعل طريقي للتميز افضل

▪ كيف جمعت بين اختصاصك العلمي و ميولاتـــك الفنيـــة و الخـــوض في الصحافة ايضا ؟

اختصاصـــي العلمي ليـــس له علاقة نهائيـــا بالفن فهنـــاك اختلاف كامل بين دراســـتي ومـــا امتلكـــه بالفن ...والخـــوض فـــي الصحافـــة كان موضوع شبه تلقائي بالبداية . وبقليل من الوقت توسعت رقعة النشر بديهيا

▪ بورتريـــه المشـــاهير .... ما الذي يعنيه لك تعدد رسم المشاهير ... هل لقربهـــم من النـــاس ... ام انك بهم تقترب اكثر لنفسية الجمهور....؟

بورتريه المشاهير هو الزاوية الاقرب للناس من خلاله نشـــرت اعمالي في عدد كبير من الصحف الفنية ومواقع الانترنت والســـبب ان كل فنان اقوم برســـمه لديه شـــعبية تقدر بالآلاف فمشـــاركته او نشره للبورتريه تصل رسالتي للأغلب

والكاريكاتور بشكل عام هو فن قريب للناس بمحتواه الكوميـــدي و النـــاقد والاجتماعي و البورتريه

▪ جرح سوريا في طريقه الى الالتئام ؟ مر وطني الجزائر بازمة مشابهة ... الى اي مدى تقارن بين التجربتين من خلال اطلاعك التاريخي ربما على الارهاب فـــي الجزائر و الارهاب في سوريا الان؟

لا فرق بيـــن ما حصل في الجزائر و مـــا يحصل في ســـوريا فما يحدث لا اعتقد انه مرتبـــط بالتاريخ انما هي لعبة سياسة لاعبيها حكومات ونحن كشـــعب نقوم بالتشجيع للاعب الذي نقتنع به بشـــكل فـــردي وهذا ما هو سبب لاستمرار الازمات.

▪ مـــا هي حرية التعبيـــر في نظرك؟ التطاول مؤخرا على شـــخص فيروز مثلا ... هل هو حرية من حق المجلة المعنيـــة مثلا او من حـــق الصحفي









المقصود؟ ... متى يختلف معنى الحرية و يتقلص ... ما هي القواعد التي لا يجوز المساس بها؟

لا يمكننا التحدث عن حرية التعبير عندما نريد انتقاد او شتم الشخص الذي عبر عن رأيه فالحادثة التي حصلت بما يخص شخصية فيروز يمكن ان تكون اقل من عادية في البلاد المتحضرة

ان كان النقد غير مقبول لنمسح كلمة حرية تعبير لان وجودها ك عدم وجودها .....اما بالنسبة للقواعد التي لا يجوز المساس بها فهي تتعلق بأخلاق كل شخص وتختلف من شخص لآخر.

▪ الفن الحقيقي مفقر و الفن التافه مغني و مستقطب .... إلى ماذا ترجع ذلك ؟ هل مستوى الجمهور العربي تراجع أم عولمة الفن هدامة ... أم أن الزمن الجميل ولى و زمننا هذا لن يكون زمنا جميلا لأجيال قادمة ... هل فقدنا مقومات الحس و الذوق ؟

مستوى الجمهور لا يخلق الفن ..الجمهور يشاهد كل ما يطرح أمامه... ولكن ما يطوي صفحة الفن الحقيقي هو الإعلام الذي يلقي الضوء على شخصيات تصاعدت على الفن بطريقة أو بأخرى ...الزمن الجميل لا يمكن أن يتلاشى فهناك من الذوق ما يكفي لدى الجمهور.

عندما ننظر إلى أعمال العمالقة من الفنانين يخلق لدينا شعور بلذة الفن و تتخابط الأفكار من أجل السعي للتقدم نحو فن أفضل دائما.

▪ الدين كما الحب يموت حين يصبح عادة .... هل أصبح الدين في وطننا العربي مجرد أعياد متكررة و طقوس مفرغة ... لو كانت روح الدين الحقيقية مازالت حية ...هل كنا لنصل لما نحن عليه من تضليل؟

الدين هو القطعة الأكبر من السياسة ...الدين ليس أعياد أو طقوس أو لباس أو ركوع ..الدين لله .... روح الدين الحقيقية أن تحب وجود من يخالفك الرأي بنفس المكان وتخلق المحبة والاحترام ..لكن الفكر المتقلص والنفوس الرديئة مسحت المعنى الحقيقي للدين.

▪ ما يحدث الآن في تركيا ... بلجيكا ...فرنسا ... من إرهاب عالمي ... كيف تراه كفنان ... ذبح أهله في السويداء... هل هي خلطة ردت إلى صانعيها ... أم أن الإنسان ضحية كيفما كان و أينما وجد ؟.

للإجابة بشكل صادق وبلا مبالغة أنا غير مهتم أبدا لمجريات العالم وما أجبرني على التفكير بنفسي فقط هو ما نعيشه بشكل يومي من ضغوطات ...إن ضرب الإرهاب بلجيكا أو تركيا أو فرنسا أو أو أو ....أنا ماذا سيتغير في حياتي اليومية ؟؟ ... أنا يغيّرني وجع وطني الذي لا يأبه له أحد ... يمكن أن يتاجر بذلك المسؤولون عن هذه اللعبة أما أنا كإنسان أريد أن أحترم الإنسانية ولا أتمنى أن يقع أحد بما وقعنا فيه نحن كسوريين ومن يخالفني الرأي فليهنأ بالحروب.

▪ متى يرسم وسام جمول ... ما هي طقوس الرسم لديك ... أوقاتك المفضلة ... كيف تستهويك الأشياء... ابتداءً من أول تجربة رسم احسستها حقيقية و ناضجة و ليست مجرد خربشة ؟.

الليل هو الوقت الافضل لإنجاز أعمالي فأرغب بالهدوء لكي لا تُخدَش آذان ريشتي ...عندما أبدا بالرسم يجب أن تكون جميع مقومات الجلسة متوفرة من إضاءة خفيفة وموسيقى كارتونية تستخدمها شركة ديزني للرسوم المتحركة .

عندما بدأت بالكاريكاتير كان لي هدف بأن اضع بصمة خاصة تتميز بانفراديتها ....أعمل دائما على تجديد خطوطي لأصل إلى ما يرضي نظرتي للوحة ...وحتى هذه اللحظة أرى نفسي ما زلت متأخرا عن ما أفكر به على الأغلب التأخر بسبب ما نمر به من أحداث ولكن العمل على الفن مازال مستمراً إلى أن تفرج .....لا أجد وقتاً لباقي مقومات الحياة كالصداقات والحياة الاجتماعية و ما شابه ... أنا شخص منعزل تماما وهذا ما جعلني أتقدم بشكل أسرع في مجالي وقتي الأطول في اليوم هو للكاريكاتور.

أما بالنسبة لأول تجربة رسم فلا أتذكر تماما سبق و ذكرت بأن الكاريكاتور فن إبداعي يخلق بشكل تدريجي في حياة الفنان ولكن كل التجارب التي مرت في حياتي كانت ممتعة ..الكاريكاتور فن من أجمل أنواع الفنون لا أريد أن أبالغ إذ قلت إني عندما أكون في جلستي مع الكاريكاتور أشعر بكامل الاستمتاع والراحة والفرح أنا أعشق عملي وهذا ما يجعلني بقدرة أن أكون منفرداً عن جميع الناس أستطيع أن أتكلم مع رسوماتي بشكل يوصف بالجنون.

▪ مشاريعك المسقبلية القريبة ؟.

حاليا أعمل على التحضير لمجموعة مسابقات دولية إضافة إلى التحضير لمعرض شخصي وعلى الأرجح أن يكون المعرض في لبنان وتحضير لمجموعة معارض دولية .

..ويوجد مجموعة قصصية للأطفال أقوم بإنجازها أصبحت بالنهايات سيتم الإعلان عنها بعد ضمان حقوق النشر.

وهناك مجموعة عروض تقدمت لي من الصحافة الفنية مازالت قيد الدراسة.

البوب آرت
دمقرطة للفن التشكيلي

د. حورية الظل



"البوب آرت" أو الفن الشعبي حركة فنية ظهرت في منتصف 1950 ببريطانيا وفي نهاية 1950 بالولايات المتحدة الأمريكية، وقد ازدهرت في الستينات وأوائل السبعينات، محققة انزياحا أكيدا عن تقاليد الفن التشكيلي المعروفة، إذن، كيف تم هذا الانزياح؟ وما خصائص "البوب آرت" وما ميزاته؟ ومن هم أشهر فناني هذا الاتجاه؟ وما التقنيات التي اعتمدوها؟ وما الأهداف التي توخوا تحقيقها من وراء تبنيهم لهذا النوع من الفن؟ ذلك ما سنحاول مقاربته من خلال تناولنا لظاهرة فنية عمد فنانوها إلى إعادة التقييم البصري لما يشكل جزءا من حياة المجتمع الغربي محاولين من خلال ذلك تلبية الاحتياجات الجمالية للإنسان العادي سالكين طريقا يفضي إلى دمقرطة الفن وإزاحته عن جادة النخبوية.

"البوب آرت" وأسباب ظهوره:

يعود سبب ظهور "البوب آرت" في بريطانيا والولايات المتحدة حسب الدارسين، إلى التطور الكبير الذي عرفته الدولتان في كافة المجالات وبالخصوص في المجال الإعلامي والتكنولوجي والاقتصادي، الأمر الذي أدى إلى المنافسة على مستوى التسويق، ولترويج السلع ازدهر فن الإعلان فبرزت نخبة من مصممي إعلانات المنتوجات الاستهلاكية وملصقات الأفلام، لأن السينما أضحت صناعة أيضا.

ومن ثم، تكون الطفرة التكنولوجية والاقتصادية التي عرفها الغرب، قد انعكست على نمط حياة شعوبه فتسللت إليها تغيرات كثيرة، وهو أمر مهد الطريق لظهور حركات فنية جديدة كالبوب آرت، لأن الإعلان والتصوير الفوتوغرافي خلق حسب النقاد حالة إرباك في الفن التشكيلي.

والنبش في تاريخ "البوب آرت" المتأرجح بين الجد والهزل، والذي تم استخلاصه من الثقافة الشعبية في مجتمع استهلاكي، يجعلنا نكتشف بأن أول من استخدم هذه التسمية هو الناقد الإنجليزي "لورانس ألواي"، حيث أسس مع زمرة من الفنانين "الجماعة المستقلة" بلندن، وكان أعضاؤها يناقشون في اجتماعاتهم تفاصيل



ما يشكل واقعهم، كوسائل الإعلام وموسيقى البوب والسينما والفن التشكيلي وقد نظموا العديد من التظاهرات الفنية بالإضافة إلى المعارض، وذلك من أجل التعريف بأعمال الفنانين الذين عارضوا ما هو سائد في الفن التشكيلي وتوجهوا إلى تصوير الواقع الجديد والحياة الحديثة معتمدين لتحقيق ذلك على الثقافة الشعبية، مستثمرين صور الإعلانات والمنتوجات الاستهلاكية ووجوه المشاهير وكتب التسلية والأفلام الكرتونية، وتم العمل في الكثير من الأحيان على زحزحة كل هذه الأمور عن سياقها الذي وُجدت من أجله.

وتأثير الإعلان على حركة "البوب آرت" مرده إلى تبني مصممي الإعلانات طريقة خاصة تجدب المستهلك وتتمثل في الألوان الصاخبة والخطوط الواضحة والمرسومة بلون أسود بهدف تحديد التفاصيل وجعلها أكثر بروزا، وبذلك تكون الطفرة الصناعية قد أفرزت اتجاها في الفن التشكيلي منزاحا عن المتعارف عليه حيث استند "البوب آرت" على ما شكل جزءا من الحياة اليومية للإنسان العادي وهو أمر يجعلنا نستشف من أعمال فناني هذا الاتجاه سطوة الثقافة الشعبية، فأصبحت بذلك الأعمال المنتمية لهذه الحركة الفنية قريبة من المتلقي وفي متناوله، فلم تعد هناك مسافة بينه وبين العمل الفني، فأضحى يقدّم له بطريقة مبسطة ليتمكن من تحليله والتفاعل معه جماليا فتتحقق له المتعة الجمالية نتيجة ذلك، وهو أمر كان مفتقدا وغير وارد لدى مدارس الفن التشكيلي السابقة والتي كانت تتجه بخطابها البصري إلى النخبة.

وهناك أيضا من يعيد أسباب ظهور هذه الحركة الفنية إلى كونها جاءت كرد على "التعبيرية التجريدية"، التي كانت لها السيطرة وقت ظهور البوب آرت.

التقنيات والمميزات:

ما يمكن قوله أن فناني "البوب آرت" استمدوا مادة أعمالهم الفنية من الواقع اليومي فاستعاروا ما هو رائج بين الناس ويشكل جزءا من حياتهم، كما تمت إعادة صياغة أعمال فنية معروفة وتم منحها شحنة جديدة تناسب الواقع الجديد. وبذلك يكون هؤلاء الفنانين قد أخضعوا كل ذلك لتجربتهم وقد عبر أحدهم وهو "كليز أولدنبرغ" عن افتتانه بالمنتوجات العادية بقوله: "إنني

مفتون بحدود كل ما هو جميل، وبالموضوعات ذات الاستعمال العادي، التي يقدمها لنا مجتمعنا الاستهلاكي".

كما ركزوا على تبسيط الفكرة لتصل إلى كل شرائح المجتمع، لأن هذا الفن حسب هاملتون: " فن شعبي، ابتدع من أجل الجماهير، وهو فن متغير من يوم إلى آخر، ذو طابع آني، قليل التكاليف، غزير الإنتاج، إنه فن شاب ساخر، أو هو الفن السحري للابتكارات، وهو في النهاية، استثمار تجاري ممتاز".

ونظرة أرهف، تؤكد بما لا يقبل مجالا للشك بأن "البوب آرت" تمرد على الجمالية السائدة ليحقق نوعا من الإدهاش البصري من خلال استغلاله لتقنيات الإعلان بألوانه الصاخبة وصوره وخطوطه الواضحة والمحددة، وتأثر أيضا ببعض المدارس الفنية كالدادائية والتكعيبية، وما أخذه عنهما يتلخص في تقنية الكولاج والتركيب والتجميع وهي تقنية قال عنها أولينير: "يمكنك أن ترسم باي مادة تعجبك، بالأنابيب والطوابع البريدية والبطاقات أو أوراق اللعب..وقطع القماش والجرائد"

وبذلك يكون فن البوب قد انزاح عن المدارس الفنية السابقة وإن كان قد أخذ عن بعضها ما يلائم توجهه.

وما ميز "البوب آرت" أنه استطاع تقليص العلاقة بين الرسم والتكنولوجيا، وخلُص إلى التركيز على ما هو شائع في ثقافة ما، مع الجمع بين الاستهلاكي والفني ومنح الأعمال مسحة من السخرية ليتيسر للطبقات الشعبية أمر استيعابه والتفاعل معه، وهو أمر جعل الأعمال المنتمية لهذا الاتجاه تتسم بالوضوح المبالغ فيه، فأضحى فنانو هذا الاتجاه يلتقطون الواقع الجديد، والذي تطغى عليه الآلة، ليحولوه إلى أعمال فنية تحاول كسر بعض جموده بمنحه مسحة روحية وإنسانية، مع الإصرار على إضفاء بعض السخرية والهزل في نفس الوقت، لذلك فإن "البوب آرت" حسب روبرت يودياند: " فن فوري. إننا ندركه كما ندرك لوحة الصلب، بالعمق نفسه وبالسرعة نفسها إن جاذبيته، وكذلك حدوده، لانهائية، إنه الشاشة الهائلة لفيلم مجسم".

وما يحسب للبوب آرت أنه قرب الفن التشكيلي من الطبقة الشعبية والتي تفتقر حسب عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو لهذه الثقافة فيفوتها ما يتحقق للنخبة من متعة جمالية جراء تلقيهم للأعمال الفنية، فتدارك فنانو "البوب آرت" هذا الأمر وجردوا الفن التشكيلي من النخبوية، وبذلك تكون هذه الحركة قد سعت إلى دمقرطة الفن التشكيلي وجعله مفهوما وفي متناول الإنسان العادي والبسيط وليس حكرا على النخبة المثقفة.

فنانون ينتمون للبوب آرت:

من فناني هذا الاتجاه، "أندي وارهول"(1928 – 1987) و"جيمس روزنكيست" و "توم ويزلمان" و"مارسيل رايس" (1936)، و"روي ليشتنشتاين" (1923 - 1997) و"إدواردو باولوز" و"دافيد هوكني" و"ريتشارد سميث" و"جاسبر جونز" وغيرهم كثير.

وسنقارب تجربة فنانين من هؤلاء وهما أندي وارهول وروي ليشتنشتاين، والأول يعد من مؤسسي هذه الحركة الفنية ومطوريها وقد وُلد في بنسلفانيا في الولايات المتحدة الأمريكية، واعتمد في تجربته على التصوير الضوئي والطباعة على الحرير وثمن دور الإعلان في تأسيس فن البوب آرت، وأول عمل له سماه "علبة الحساء"، ومن أسباب شهرته تناوله في أحد أعماله للنجمة مارلين مونرو، حيث وظف بورتريها لها مخضعا إياه للعديد من الاحتمالات اللونية، والتقنية التي استخدمها هي طباعة "الشاشة الحريرية"، حيث كان يقوم بالطباعة على الحرير، فمكنته هذه التقنية من إنتاج أعمال بالجملة وليس أعمالا مفردة كما هو الأمر لدى فناني المدارس الأخرى وحسب رأيه فإن: "الفن يجب أن يكون نتاجاً للاستهلاك المكثف، وأن يكون في متناول كل من يرغب في الحصول عليه"، الأمر الذي جعله يجعل من الفن صناعة يسهل تداولها واقتناؤها من طرف المنتمين للطبقة الشعبية

أما ليشتنشتاين فقد انتهج حسب الناقد حميد زناز: "المحاكاة التكبيرية والتحويلية للقصص المصورة والمادة الإعلانية المتنوعة ومحاولة التعبير من خلال ذلك عن روح الحضارة الصناعية والتجارية" كما أعاد رسم أعمال فنانين مشهورين لكن مع إخضاعها لرؤيته الخاصة.

وقد نجح فنانو هذا الاتجاه في تحقيق فرادتهم وخصوصيتهم وهويتهم الفنية لأن أعمالهم مستوحاة من صميم الثقافة الشعبية كما تتسم بطابع ساخر فاستطاعوا جعل الفن التشكيلي صناعة من الصناعات فأصبح متداولا بين الطبقة الشعبية ومُحيّدا عن النخبوية.





الفن التشكيلي والتراث

(وجهة نظر)

حسن ملواني

لا أحد يجرؤ على نكران حسنات التراث لكونه عمدة هويتنا الثقافية، ولكونه مصدرا من مصادر الإبداع، منه نستوحي تميزنا الحضاري، ومنه نمتح فرادة التفنن في ثقافة العيش و طبيعة التواصل الإنساني الذي لا حدود لتنوعه، كما يخول لنا فرادة تجسيد معطياته فنيا ضمن قوالب تعمق جماليته وتضفي عليه مزيدا من الرمزية الضاربة في عمق وقلب الثقافة، و نعارض من يحاول وضع قطيعة مع التراث، كما نعارض من يحاول التمسك بكل معطياته بعيدا عن الغربلة و التبصر في الانتقاء، فالتراث إرث حضاري يحمل الكثير من العناصر التي بلغت نضجها رؤية وإبداعا، إلا أن هذا الإرث لن يكون كله مناسبا كمنبع للإبداع، فلكل عصر إبداعه الذي يحمل من عناصر الماضي بقدر ما يحمله من عناصر الجدة و المحاينة . . فالتراث بهذا منبع يصل الماضي بالحاضر عبر المبدعين الذين يستندون إليه فيمدهم بخلاصة وزبدة تجارب مبدعين أمثالهم عبروا ثم رحلوا وتركوا إرثهم الإبداعي ثروة قابلة للنمو والتزكية بالتمحيص والإضافة والتجديد، لذا فالتراث فارض لنفسه في عدة زوايا منها الحفاظ على الهوية والبناء على أساس متين،مع التفاعل معه تفاعل الأجداد والآباء مع الأبناء.

فالتراث منبع للأخذ والإلهام، وأساس للحاضر والمستقبل، ووسيلة تأصيل لإبداعاتنا مهما تجددت، حقل قابل للتجديد واستنبات المختلف المواكب للعصر...

والحال أن الإبداعات الأمازيغية سينما وتشكيلا وشعرا وأغنية... اتخذت التراث منبعا للاستيحاء والإلهام مما أضفى عليها سمة الفرادة والتميز والأصالة*. ومن المعلوم أن العناية والاهتمام بالتراث قد شهد طفرة هائلة اليوم أملتها العولمة الساعية إلى إقبار الثقافات والهويات ومحو المميزات الثقافية والاجتماعية للأمم . وإذا كانت السينما في كثير من البلدان العربية وغيرها قد اتجهت للمتح من التراث، فقد سبقها إلى ذلك الفن التشكيلي الذي حاول ـ قديما ـ ويحاول الآن أن يجسد الملح التراثي عبر أدوات وتقنيات تشكيلية متنوعة .

ففي كل بلد نجد اتجاها خاصا بالإبداع التشكيلي الماتح من معطيات التراث بتنوعاتها وضروبها المائزة مقارنة بتراث الآخرين .

ولأن المبدع عادة يحرص على اقتناص ما يراه قابلا للقولبة الجمالية والفنية، فإنه يجد ضالته في التراث بأدواته بعمارته وأزيائه .. إلا أن التعاطي للإبداع ضمن هذه المعطيات تختلف درجاته وضروبه من مبدع إلى آخر وفيما ذلك نميز بين :

ـ من يتمسك بالمحاكاة في نقل مفردات تراثية بما هي عليه من شكل ولون .. ونعتبره أقل إبداعية من غيره أخذا بعين الاعتبار طبيعة الإبداع الحقيقي المجاوز للمحاكاة .

ـ من يحاول أن يزود المحاكي بما يجعله مختلفا يحمل جمالية وإبداعية إضافية، معتبرا ذلك ضمن غايات الإبداع إذ يعتبر هذا الأخير استحداثا وابتكارا لشيء جديد، فهو إنتاج لعمل غير مألوف، ضمن شروط وسياقات اجتماعية وذاتية تجعله ذا قيمة من قبل صاحبه ومن قبل المتلقين له ولا شك أن الإبداع عملية ليست هينة الإنجاز، ويدل على ذلك نسبة المبدعين في كل المجتمعات مقارنة بغيرهم، فخصائص الإبداع تقتضي من المبدع صفات ومواصفات لا يمتلكها غيره وطبيعته الخاصة تجعله يقتضي التخطيط والتركيب عبر رؤية بها من شخصية وقدرات المبدع ما يعطيها تميزها عن غيرها من الإبداعات، فهو المالك للقدرة على إعادة بناء علاقات في قالب مستحدث مخالف مُبتَكر.

ـ من يحاول أن يعبر عن نقائص أو فوائد هذا التراث انطلاقا من استحداث رؤية رامزة إلى ما ينبغي وما لا ينبغي، فتصير اللوحة بمثابة نص يحبذ أو ينتقد جانبا من جوانب التراث .

ـ من يحاول بناء لوحته بناء سرياليا يثير الأسئلة ويبعث على التأويلات، والتساؤلات، وبذلك تصير اللوحة مجال مفتوحا للتواصل والاستغراب والإعجاب وغير ذلك .

ـ بين من يجمع بين أكثر من اتجاه وأكثر من تقنية وخامة في العمل الفني الواحد .

في كل هذا تجليات لما يشكله التراث من منابع إبداعية غائية تحاول أن تنخرط في المحافظة على التراث وخلخلته بحثا عن الإيجابي فيه لتعزيزه، وعن السلبي لتقزيمه واستكراهه في النفوس . وانطلاقا من مما سبق، يبدى لنا دور الإبداع في إعادة تشكيل المشكل، وإعادة تحيين جمالية الجميل وفق رؤى حداثية اقتضاها تطور العصر.

إن التراث الإنساني سيظل رفيق الإنسان في كل زمان ومكان، يفرض نفسه عليه في إبداعاته المختلفة، ونعتبر الفن التشكيلي منخرطا في المحافظة عليه بل في تجديد نظرتنا إليه، ولذا نرى كون التشكيلي الحقيقي من لا يكتفي بالنقل الأمين للتراث، بل هو من يحاول أن يضع بصمة جمالية وغائية في تجسيد ملمحه، ويجعل معطياته تحيل على شيء أعمق من مظهرها وشكلها.

هل اللوحة التشكيلية تحتاج إلى عنوان؟

لا شك أن العنوان له أهميته في الأعمال الأدبية و الدرامية بتنوعها، فلا قصيدة ولا رواية ولا فيلم ولا مسرحية بلا عنوان، فأين تتجلى أهمية العنوان بالنسبة للعمل الإبداعي ؟ وكيف نستقبل إبداعات بلا عنوان ؟ وهل يمكن التمييز بين الإبداعات بلا استناد إلى عناوين تفصل بينها ؟ أسئلة كثير ة تُطرح بصدد العنوان والغاية منه وحين يتعلق الأمر باللوحة التشكيلية فإننا نكون أمام استثناء وخصوصية، فكثير من الأعمال التشكيلية تواجهها وتواجهك بمفرداتها بعيدا عن عناوين تقاسمك وتقاسمها بعضا من مفاتيح مغاليقها. وقبل الخوض في الحديث عن اللوحة بعنوان أو بدونه، نرى من الأجدر ذكر بعض من فوائد العنوان للأعمال الإبداعية :

ـ إنه بمثابة البوابة المشرعة للتواصل مع التركيبة الإبداعية، يواجهك في الكتاب والجريدة والمجلة والفيلم،وغيرها، وكأنه يأخذ بيدك للتجول في رحاب هذا العمل الإبداعي أو ذاك ...

ـ يجذب المستهلك كي يقبل على المنتج الإبداعي برغبة وبفضول الباحث عن حقيقة فحوى هذا العنوان، وبذلك يصير مصيدة أحيانا خاصة حين يكون لماعا دافعا بنا للغوص في إبداعات دون مستوى وقدر دلالته، فيبقى إشهاريا كاذبا فحسب.

ـ إنه في الغالب عنصر ملخص لمعطيات المنتج الإبداعي، فهو معين على التلقي، ومعين على سبر

أغوار التركيب الإبداعي .
- يلفت إلى جوهر العمل الإبداعي ومحوره الأساسي، وفي ذات الوقت يدعو إلى الرؤية والتمحيص لمحتوى ما وضع له نصا -أو لوحة أو فيلما أو قصيدة إلخ..
- يدفعك للانخراط في صراع مع معطيات وأفكار العمل الإبداعي.
وما ذكرناه بصدد أهمية العنوان قليل من كثير، فالاعتماد على العناوين صار وسيلة دعائية في المجال الاقتصادي وحتى السياسي، وما يهمنا في هذا المقال يتعلق بعنونة اللوحات التشكيلية من حيث أهميتها وجدواها بالنسبة للقارئ والرائي، وبالنسبة للمبدع أيضا .

وبدءا نتساءل :
- هل عنوان اللوحة التشكيلية يغنيها، أم يفقرها ؟
- هل العنوان مساعد للمشاهد أم مضلل له ؟
- هل اللوحة بلا عنوان خير من عكسها ؟
- هل العنوان ضروري للوحة التشكيلية ؟
أمام هذه التساؤلات وغيرها، نرى مدى المقام الذي يمكن أن يتبوأه العنوان كقيمة ذات صلة وثيقة بالعمل الفني التشكيلي، وفي نفس الآن نرى مدى الإفقار والصد لانفتاحات المضامين المركبة ضمن أشكال المنتج الإبداعي متصدرا بعنوان يحيل عليه . وفي اعتقادنا أن اللوحة التشكيلية بملمحها العام وتركيبتها الخاصة المتميزة تتشكل بتجدد دائم وذلك بتجدد ناظريها، ذلك أننا نواجهها محملين بخلفياتنا المختلفة اختلاف ألواننا وأذواقنا وبصماتنا. ولذا فالعنوان لن يكون سوى وجهة نظر منجز العمل الفني، هذا الأخير الذي ليس سوى متفرج كسائر المتفرجين بعد أن ينهي عمله الإبداعي . بعدها تتوالد وجهات النظر حوله، و حين يصير العمل الإبداعي بستانا تتوالد وتتعدد القراءات لمغروساته نحكم عليه بالإبداعية العميقة المتصدية للجمود و السكونية .
كثير من المبدعين يتركون لوحاتهم مفتوحة بلا عناوين مقتنعين بتعدد الرؤى، حذرين من تقزيم القامات، والإساءة إلى الجمال بعناوين قاصرة مهما كانت تركيبتها ذلك أن العنوان لن يكون سوى تلخيص لوجهة نظر أحادية، لا يجب فرضها على المشاهدين، هؤلاء الذين يجب إشعارهم بجدارة القراءة الشخصية لهم مستندين إلى ما يبدو لهم من رؤى، وما يتوصلون إليه بعيدا عن التسلح بعناوين قد تكون قاصرة أو مضللة أو فقيرة الدلالة مقارنة بالعمل الفني ذاته بل إن مبدعين آثروا إلا يوقعوا لوحاتهم لأن لهم بصمة خاصة بهم ..
هكذا يبدو العنوان المختار للوحة ما - في اعتقادنا - عنصرا لا أهمية له تشكيليا فاللوحة ذاتها وبكامل بنيتها هي العنوان، وهي المضمون، وهي المعاني المكتشفة من قبل هذا أو ذاك، وبالقدر الذي يحاول المبدع إشراك المشاهد للوحته وجهة نظره عبر العنوان الذي يقترحه، بقدر ما يحد من انطلاقة خياله وتصوراته مسافرا بين ثنايا مفردات العمل الفني متسائلا متأملا عاقدا لتواصل حميمي بينه وبين المنجز الإبداعي، و دون شك ستختلف نظرته وحكمه عن مشاهد آخر محلى بثقافة ورؤى مختلفة باختلاف النشأة و الموطن ...
أن تجعل عنوانا للوحتك يعني من بين ما يعنيه :
- أن تحتل الصدارة في توجيه مفردات اللوحة وفق فهمك الخاص.
- أن تقول للناس عنواني للوحتي ملخص لمعناها فلا تتعبوا أنفسكم في التفكير لكشف الجديد .
- أن تصير أنت الفنان وأنت القارئ الوحيد الذي يستطيع النفاذ في خريطة لوحتك مؤولا ومستكنها لجواهرها الدفينة.
- أن تقول لغيرك لقد أبحرت، وركبت أمواج لوحتي وعنواني لها يقربكم إلى معالمها وجواهرها الثمينة.
- أن تساعد المشاهدين لعملك الفني، وقد تكون مساعدتك لهم مضللة، وإن لم تكن كذلك فقد تكون مثبطة لحرارة وحماسة البحث والتقصي والتحليل.
- أن تثبت جدارتك وحدك على القراءة لمفردات عملك الفني، في الوقت الذي خاطبت الناس بالألوان والخطوط ليفهموك، فلماذا تشفع لوحتك بعنوان ليس سوى لغة أخرى، لغة الحروف وليس لغة التشكيل.
وباعتبار العنوان مدخلا يراه البعض ضروريا للنص لكونه عتبة من العتبات الميسرة للولوج إلى معالمه، فإنه في اللوحة التشكيلية قد يقزم من فساحة إيحاءاتها، ويضيق من أفق السياحة الخيالية في أجوائه ورموزها وعناصرها المتراكبة بصيغة إبداعية تحمل جمالية خاصة كما تحمل مقصدية صاحبها ليس إلا فوظيفة العنوان مستبعدة - في نظرنا - إذا تعلق الأمر بلوحة تقول ما لا يمكن لعنوان أن يحصره ويهدي إلى جواهره فعلاقته باللوحة التشكيلية لن يعدو أن يكون سوى وجهة نظر المبدع فحسب، لذا فاللوحة التشكيلية لا تحتاج إلى عنوان.

* انظر كتابنا " قراءة عاشقة لإبداعات أمازيغية "[مركز الطباعة بأيت ملول، الطبعة 1، 2011م] ص 4 وما بعدها، للوقوف على فصل خاص بعلاقة التراث بالإبداع.

وَشْوَشَةٌ

سعاد اشوخي

جَلْستُ مَسَاءَ ذَات يومٍ أُحَادِثُ نفسي عن الحِكْمةِ التي يَدَّعِي الفَلَاسِفةُ، والـمَدِينةِ الفَاضِلةِ الَّتِي بَنَى أَفْلَاطُونُ ولَمْ يَعمُرْهَا ليَومِنَا أَحدٌ. جَلَسْتُ أَبْكِي الأَخْـلاقَ وَالفَضِيلَةَ والأَدَبَ والـمُؤدِّبِينَ، فلَامَتْنِي نَفْسِي وهي تَقُولُ: إِنَّنَا نَعِيشُ فَوضَى الأَخْلَاقِ مُذْ تَلَوَّثَ مَعِينُ الصِّدقِ بِالْكَذِبِ والرِّيَاءِ، مُذْ رُفِعَتِ الرَّذِيلَةُ عَلَى الهَامِ وخُسِف بالعِفَّة تحْتَ الأَقْدَام، فاخْتَلَفَتْ في عُيونِنَا الحَقِيقَةُ وَضَاعتْ منَّا الطُّمَأْنِينَةُ وعَلَا صَوتُ الفِرَقِ والأَحْزَابِ.

الْتَحقَ بِنَا شَيخٌ مَهِيبٌ عارفٌ يَشِعُّ وَجْهُهُ نُورًا ووَقارًا، فقُلتُ مَا قَولُكَ في هَذَا يَا شَيخُ..؟

قالَ: إِنَّ الهُدُوءَ الذِي نَفْتَقِدُ لَيسَ سُكُوتُ الطِّفلِ الرَّضِيعِ في البَيتِ أو عِندَ الجِيرانِ، ولا ضَجِيجَ السَّيَّاراتِ في الخَارِجِ، ولَا سُكُونَ الأَحْياءِ .. إِنَّ الهُدُوءَ الذي نفْتقدُ هو طُمَأْنِينةُ الرُّوحِ؛ الرُّوحُ الَّتِي إِذَا تَدَبَّرتْ مَلكُوتَ اللهِ عَلِمَتْ وعَمِلَتْ بِصدقٍ وَبنَتْ لها جَنَّةً في الدُّنْيَا بَعِيدةً عَنِ الْهَوَى والأَهْواءِ..

حتَّى قالَ: إِنَّنَا حقًّا نعيشُ أنواعَ الضيَاعِ إلاَّ من عَرفَ ذِروةَ الإيمانِ ومُنتهَاهُ..



قلتُ: وما الضَّياعُ؟

قالَ: الضَّياعُ مفهومٌ أكبر من أن يُعرِّفه ابنُ فارس و ابنُ منظور والمَوْسُوعاتُ ..

الضياع : ضَادُ حائرةٌ؛ ضَبابةٌ تُغشِي العيونَ فلا تَعرِفُ للغَدِ طَرِيقًا، تَوَحَّدَتْ مع الـمَجهولِ فكانتْ علَى بَنِي آدَمَ ضِدًا..

يَاءُ يَأْسٍ؛ يَنبُوعٌ من الآلَامِ البَئيسَةِ الـمُتجَدِّدةِ لم تجدْ مَعَ كلِّ هذه الـمُسْتنْقَعَاتِ إِلَى البُرْءِ سَبِيلًا يَبَسًا.. أَلِفُ الأُلْفةِ وَالأُخوَّةِ المَيِّتةِ وكُلِّ الأواصِرِ الـمَقطُوعَةِ حَتَّى صَارَ كُلُّ ذِي روحٍ على البَسيطَةِ فَرْدًا أَحدًا..

عِينُ العَداوَةِ؛ عَيْنُ عَرَّافَةٍ تزْعُمُ السَّفرَ في المسْتقبلِ والغَدِ البعيدِ فَتقْرأُ الفَنَاجِينَ، لكنَّها عمْياءٌ تمشِي ذَاتَ اليَمِينِ وذاتَ الشمالِ على غير هدًى وزِدْ عِوجًا..

الضَّياعُ أكبَر من أَنْ تَجْمَعَ هذِهِ الْحُرُوفَ فَتَحُدَّهُ.

قُلتُ: زِدْنِي..

قالَ: الضياعُ أَنْ تَبْحَثَ عَنْ نَفْسِكَ في عينَيْكَ فلاَ تجِدهَا..

الضياعُ أن تبحثَ عن الإِيمانِ في الجوَامِعِ والكَنائِسِ والبِيَعِ فلَا تَجِدهُ..

الضياعُ أَنْ تبحثَ عن الحُبِّ في القُلوبِ فتسْأَلُكَ القُلوبُ عنَ أيِّ غَريبٍ تَبحَثُ؟

الضياعُ أن تَقصِدَ المحاكمَ بحثًا عنِ العدلِ تَجِدِ الميزَانَ رسْمًا يُزيِّنُ ذا الجدارَ وذَا الجدارَ ..

الضياعُ أن تَقْصدَ المدارسَ والجامعاتِ بحثًا عنِ العلمِ والأدَبِ ولَا تَجد غيرَ أجسادٍ تمشِي دُونَ العِلمِ والأَدَبِ..

الضياعُ أنْ تقْصدَ البحرَ بحثًا عنِ الهدوءِ والطُّمأْنينَةِ فَترْمِيَ لَكَ الأَمواجُ فِي غَفْلَةٍ منْ حُوتِهَا صيْدًا مِن بَنِي جِلْدَتِكَ...

قالَ : أَعَرَفْتَ مَا الضَّيَاعُ؟

قلتُ: لكنْ كيْفَ السَّبِيلُ إِلَى الخَلَاصِ؟

يُجِيبُ العَارفُ : إِنَّكَ ميِّتٌ لاَ مَحالَ فَاخْتَرْ في الأُولَى ما سَتكُونُ عَليهِ في الأُخْرَى تَجِدِ الخَلاَصَ، فإِمَّا أنْ تَخْتَارَ تلكَ الطَّرِيق الـمُشِعَّةَ بِالنُّورِ العَبِقَة بأَنْفاسِ الصَّالحينَ الأَخْيارِ الطَّاهرِينَ، أَوْ تَخْتَارَ طرِيقًا مَحْفُوفَةً بالشَّوكِ والعَوْسَجِ آخرُهَا حَالِكٌ كسَوادِ اللَيْلِ، فإذا وَقَعتْ عينُك عَلَى الطَّرِيقِ الأُولَى أَعْرَبْتَ بالدَّمعِ الـمُنساب فَرَحًا وَطُمَأْنِينَةً فَكَانَ الخَلاَصُ، أمَّا إِذَا سَارَتْ في الثَّانِيةِ جَوَارِحُكَ فَاعْلَمْ قدْ رَغِبْتَ عَنِ الصَّوَابِ ولنْ تَزِيدَ إِلاَّ ضيَاعًا وهلاَكًا .. فَالْزَمِ الأُولَى لَا صُمَّ صدَاكَ. وتَذكَّرْ أَنْ لَا شَيءَ لَكَ.

قلتُ: كَيفَ ذلكَ ؟

قالَ: ستُغَادِرُها كَمَا جِئْتَ ذَاتَ يومٍ وَحِيدًا.

قلتُ: زِدْنِي وأَفْصِحْ..

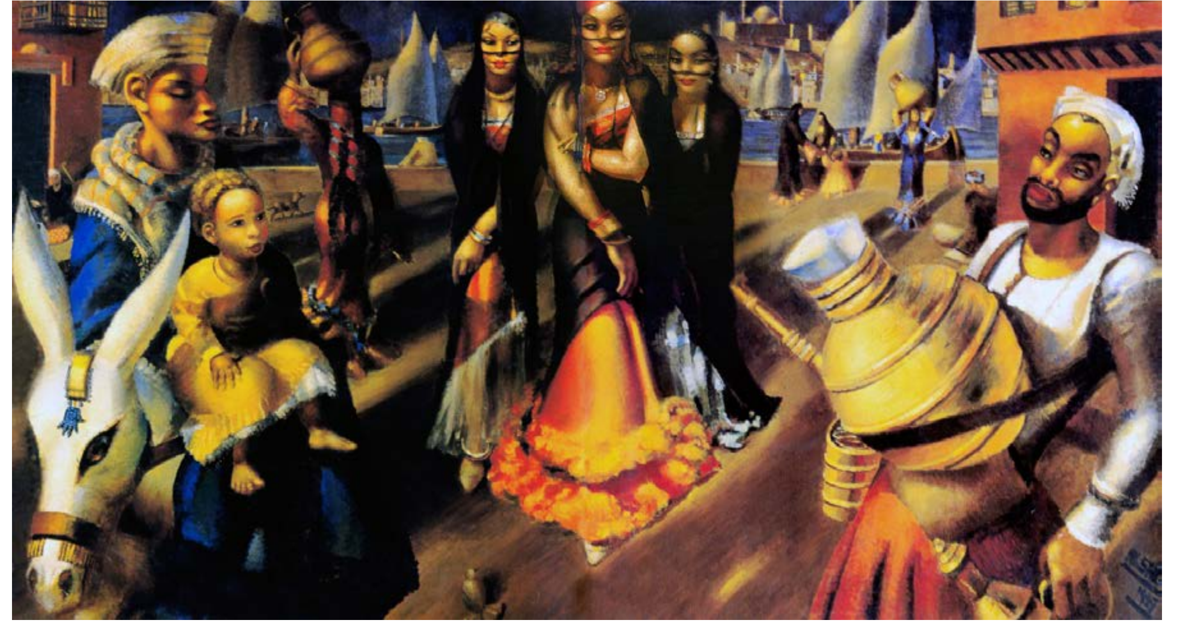
قالَ: لا شيءَ لكَ، حتَّى القَبرُ الذِي سَتُوضعُ فِيهِ ليْسَ لَكَ، سَيَأْتِي يَومٌ وَيُوضعُ فِيهِ مَيتٌ مَعك سَهوًا، أوْ عَمدًا، أوْ بَعدَ أنْ تُنسَى، أَو تَزْدَحِمَ الأَرْضُ بالقُبُورِ.. اَلْـمُهِمُّ لَا شيءَ لَكَ، لَسْتَ إلَّا عَابرًا في هذه الدُّنيَا الزَّائِلَة، وهيَ أَمامَكَ تتَزَيَّنُ بكُلِ أَلْوانِ الجَمالِ، وإِذَا حَاوَلْتَ الإِمسَاكَ بِهَا تَحوَّلَتْ إِلَى سَرَابٍ، فَلَا تُبالِي .. مَغْرُورَةٌ جِدًا فَلَا تُصدِّقْها، وَكلَّمَا سِرْتَ نَحْوَهَا زَادَتْ تَعجْرُفًا، تُمَنِّيكَ بِالآتِي مِنَ الأَيَّامِ وَهيَ تَحْفِرُ تحْتَكَ حُفَرًا تُفْضِي بِكَ إِلَى وَادٍ جَارفٍ لَا قَرارَ لَهُ، فدَعْها ودُعَّ نَفْسَكَ عَنِ الشُّبُهَاتِ.

ثُمَّ قَامَ كالَّذِي أَصَابَهُ الفَزَعُ رَاحلًا، وَعَادَ يَهمِسُ فِي أُذُنِي: الْزَمِ الأُولَى لَا صُمَّ صدَاكَ.

رَتَّبَ وشَاحَهُ الأَبْيَضَ عَلَى ظَهْرِهِ وانْصَرَفَ بُخُطْوَاتٍ سَرِيعَةٍ يَطْوِي الظَّلَامَ. وَمَازِلْتُ أُرَاقِبُهُ حَتَّى وَقَع فِي نَفْسِي صِدْق مَا قَالَ، فَعلِمْتُ حقًّا أنَّ أَوَّلَ الضَّياع إِنَّمَا هُوَ ضَياعُ النُّفوسِ وَغَرَقُهَا فِي الأَهْوَاءِ وَأَنَّ النَّجَاةَ لَا تَكُونُ إِلَّا بِالرُّجوعِ عَنْ هَذَا إِلَى الصَّوَابِ فُرَادَى وَزُرَافَاتٍ..

خاتم صغير يلمع*

محمد محمد السنباطي



ليلةَ أمس، وهم على العشاء الأسبوعي المرتبط بيوم السوق، تنازلَتْ له عن منابها من لحم الفرخة البيضاء، فالتهم الوركين، ومصمص العظم الهش، وقالت: بالهنا والشفا!، ولم يكن بخيلاً معها في الفراش فأعطاها حتى فاهت: تسلم لي!..رغم أنها غالبًا لا تنطق بحرف في مثل هذه المناسبات. وصل إلى العشة، واضطرب لأن أحدًا كان بداخلها!. كاد يفر راجعًا؛ لكنه ثبت قدميه، وفي الصباح تدعو عليه الملعونة!. نادى بعد أن تنحنح: يا أهل الله!

برز إليه وجه الحاج الدلجموني من خلف البوص المجدول:

- خير يا مغاوري! صباحك عسل أسود!.

هرب من المواجهة، سكت لحظات قبل أن يجد مهربًا: عندي مغص يا حاج يقطع في مصاريني!

- أكيد كلت كتير الصبح، انزل الغيط وفرغ اللي فكرشك ورا الكوم!. ما تنكسفش، كله سماد!

أطاعه مضطرًا، وجلس مستوفزًا وراء الكومة يفكر فيما سيقول.

لطمها ثم ألقى بالبيض على ظهرها وهي تبتعد لتتفادى شره، ولم يدخل جوفه سوى ما أكل الآن.. لماذا ادعى أنه يعاني من آلام المعدة؟!.

رآه الشيخ راجعًا من وراء الكوم ويده على بطنه ففاجأه: حاجلت غريبة حصلت هنا ليلة البارح يا مغاوري!

- ما غريب إلا الشيطان!

- هنا في العشة قش مفروش معرفش مين اللي فرشه. ناس كانوا سهرانين هنا ليلة البارح .. بص، شوف! أعقاب سجائر.. يا باااي! بص! أعقاب سجائر هنا كمان! يا حفيظ! كان ممكن العشة تولع، أخ! المسألة فيها حريم؟! استر يا ستار على ولايانا!.. وإيه العلب دي؟

- معقول يا مولانا! علب عندك هنا وعلب عندي في البرسيم!

لم يسمعه لأنه كان مشغولا يقلب وينكت في القش حتى صاح:

- يا نهار أغبر! فاسي مش موجودة بالعشة! ده شيء لا يمكن السكوت عليه! مغاوري، بطنك فيها مغص جامد يا واد؟ كم جريمة حدثت هنا ليلة البارح؟ خلي بالك: دخول أملاك الغير بغير إذن، قضاء سهرة غير مشروعة. الشروع في إشعال حريق. سرقة فأس... مش بطنك وحدها اللي تؤلمك!

- أبوس يدك يا عم الشيخ، اتركني في حالي

- مستحيل قبلما نوصل لنتيجة!

- متأكد أن الفاس غير موجودة؟

فليصارحه ويلقِ عليه بأثقاله فيحملها اثنان بدلاً من واحد.

- اسمعني! فيه جريمة أخطر من كل ده مية مرة ما ذكرتهاش في إحصاءاتك يا شيخ!: فاسك استولى عليها أحدهم وقتل بيها راجل وبعدين دفنها في كوم السباخ! يا خراب بيتك يا مغاوري!، وده اللي جعل السكاكين تندبّ في مصاريني وتمغصني. يا رب تكون فهمت ؟! ولطم الهواء قبل صدغيه: استريحت دلوقت؟!

- أنا؟! بتقول إيه؟ أنا ماليش فاس هنا، وعمري ما أشيل هنا فاس من الأساس مين قال؟ اقفل خشمك! جتة قتيل عندك في المربط؟! نهارك كوبيا!

- دلوقت تنكر أن لك فاس غايبة! يا شيخ دلجموني، الملعونة دعت عليّ ودعوتها مستجابة..

- اكتم!! فز معايا نشوف المصايب بعنينا قبل ماتوريهالنا الحكومة!

وصلا إلى كوم السباخ فتفحصَ المكان بهدوءِ مَن يتفرج من الخارج. شهق: أقطع ذراعي لو ماكانتش دي آثار دم رغم اجتهاد المجرم في مسحها بالمية. بص! بص!..

واقترب من الكومة أكثر، رافعًا ذيل جلبابه بعد أن التقط عصًا ناشفة، وغرزها محركًا السباخ فبرزت الأصابعُ صفراءَ ذابلة، ولمع خاتم صغير..

- لو كان الهدف هو السرقة كانوا أخدوا الذهب!

ناوي على إيه يا متنيل بنيلة زرقا

- أبلع لساني!

أزال السباخ عن الفص: "ماهوش فالصو!. إيه رأيك أخلعه وأسلمه لأهله؟"

- آه! انت تعرفهم؟

- أنا ما أعرفش أساسًا مين هو!

- يللا نبلغ القسم!، واستعد يا بطل لألف سين وجيم!

هوى مغاوري على يد الشيخ يبللها بدموعه يستعطفه: حاسيب الأرض لأصحابها وأبحث لي عن شغلانة تانية!

لكن يد الدلجموني رفعته من قفاه حتى استوى أمامه وجهًا لوجه: فين الفاس يا مغاوري؟!

- تسألني كأني القاتل!. ماعنديش غير فاسي أنا، تأخذها؟!

وكان جانب من ماء الترعة يضحك للشمس بخباثة، ربما ألقوها هنا!.. منهم لله!... عندي فكرة.. لو كان باليد التانية خاتم تاني!

- تفكيرك راح على فين!

لكنه أشار إلى قطيع المقابر المستكينة تحت الشجر والنخل وحرك شفتيه ولم ينطق.

* فصل من رواية لم تنشر بعد عنوانها "شظايا الجريمة"

الوردة الحمـراء

أحمد العراف

اقتحمت علي مكتبتي وأنا منهمك أرتب بعض الأوراق التي بعثرتها لجنة من اللجن يقال إنها للتفتيش، تفتش عن "جو منجل" استحوذ علي منطق الترتيب مما جعلني لا أرد التحية وبالأحرى بأحسن منها، استوت على الكرسي المخصص للزوار يفوح منها عطر أصحاب الجنة ونظرت اليها متسائلا في اعماق نفسي أهي الملائكة جاءت لتطهر المكان من دنس اللجنة وتنسيني شطحات المفتشين أم هي مجرد توهمات وتوجسات طيف امرأة دفنت في الذات منذ زمن غابر، قسمات وجهها تختلف عن اللواتي تزخر بهن الشوارع، أرادت أن تخرجني من الذهول الذي أصبت به عند رؤيتها فناولتني باقة ورد قطفتها من إحدى حدائق الجنة، أمسكت الباقة ولامست يدها يدي وأخذني ما يأخذ كل عاشق ولهان تصفحت جغرافية وجهها، وأحسست بدوران حتى كاد يغمى علي لولا العطر المنبعث من الباقة ؛لأن جسدي المهترئ لا يقوى على الصمود. ملك من ملائكة الحب ترفرف بجناحيها حولي، حاولت المقاومة ولم أستطع تمنيت أن تفك أزرار قميصها المذهب لأسبح بين هضاب جسدها الطري وأتدثر بظفائر شعرها المسربل فوق كتفيها، أما هي فلا أدري ما كان يروج بداخلها، ربما هي الأخرى دخلت إلى جسدي تستطلع خباياه وأسراره، جسد مجعد أثخنته جراح الزمن الرديء، وحاصرته مخالب المكان الموحش، أخالها تلتهمني بشراهة، أيقظت عواطف جياشة، أعلنت الحداد منذ أن غابت عني حبيبة القلب، في صمت وبمشاعر لا أكاد أسيطر عليها تمنيت قبلة أرتوي بها وأشفي الغليل وأموت فيها عشقا وأستحم بأنفاسها استعدادا لمهاجمة الحلم، رجعت إلى جادة صوابي بعد أن رأيت ملامح وأسارير وجهها تتبدل لأن بنات حواء لا يعترفن بما يمزق قلوبهن، فهي تريد أن تتكلم وأنا أريدها صامتة، لا أريد كلاما ولا بوحا ولا اعترافا بل أشتهي رقصة على إيقاع سمفونية العشق، يعزفها قلب مكلوم بأوتار قيثارة انتشلتها من ركن الزمن المنسي لألحن لها رحيق كلام موزون مقفى وأحكي لها معاناتي وأنـا على مقربة من شط الجنون، سأحاول مرة ثانية أن أفك أزرار قميصها لأقطف وردة من جسدها المرمري فطوفان العشق تسرب إلى جسدي دون استئذان وأنا الذي نسيته أو تناسيته، لكن إزميل الحب ينهش قلبي، بعد أن هدمت هذه المخلوقة أسوار قلب جريح لا يقوى على الصدقات، مدت يدها البضة إلى وردة حمراء ومدتها إلي بعد أن اغرورقت عيناها بالدموع، وقالت: جئت لأشارك عيدك الخمسين وهذه وردة الحب عربونا على ما جمعنا في الماضي، ولا تسألني من أكون، وأين أسكن وهل سأزورك ثانية؟ أخذت الوردة وأناملي ترتجف واستحلفتها باسم إله الحب أن تمنحني وقتا لأتملك جسدها، لكنها انصرفت بعد أن أغلقت الباب ولم تقل هيت لك، عم السواد مكتبي بعد أن أرخى ستائره، وأصبح المكان موحشا تطوف به الأشباح، وسندي هو تلك الوردة الحمراء التي أستأنس بها فقد قررت أن أضع مشتل وأقوم بغرسها في كل مكان تنفيذا لوصيتها، وفي انتظار عودتها وسأعد لكم متكأ لتخرج عليكم وتقطعوا أيديكم وأرجلكم وتفقدوا بصركم فلنسق المشتل لتكبر الورود وتكون لنا عندها شفيعة وعودتها ستنعش روحي وأخرج من شرنقة الجنون والضياع.

نصوص

عفراء قمير طالبي

على جبهتي قمرٌ

للوقت أغصان تمتدّ
و لم يعد في جيبي قبّرات كثيرة
سأحفر بيني و بينه خندقا
ثمّ أعصفُ،
أعصف بأربعين موسما ثلجيّا
جمعتها ندفة ندفة ...
حتى يتجمدّ النسغُ
وتثقل باتجاهي خطاهْ
إنّي أخاف أن يخترق القلبَ
غصنٌ بلا ندى
فأتوقف عن الحبّ
وينطفئ على جبهتي القمرُ

نظرة

النظرة التي
تغترب كما يغترب الماء في قعر البئر
تصطفق، كاصطفاق أجنحة الطّير
تبدأ مكتملة النضج كما يبدأ موسم الحصاد
في أغاني الرّعاة
نظرتك التي من بعيد
تعوي
تنهشُ
تبرق
تزبد،
تطير،
تتلونّ
تهسهسُ
تغوص في رمل المسافة ...
تروح وتجيء
مثل الرّيح بين صفصافتين
تتأرجح فوق حبل الشوق،
بخفّة البهلوان
لا يزّل لها رمشٌ،
النّظرة المرتّبة كفاكهة في سلّة المكان
النّظرة المنسكبة من خابية العين
النّظرة التي لتعكس الحبّ
تشّف كالمرايا

الشّاعر والبحر

ليس يعمُرُ بالبحر سوى تجاويفِ القصيدة
ليس ثمّة أشّد وقارا منه، غيرهُ
ليس ثمّة أشّدُ على الشّاعر و هو يقلبّ فكرته
ذات الماء و ذات الملحِ إلاّ البحرُ
بجوار البحر،
الشّاعر راع يهشّ موجاته بعصا رؤاهْ
بجوار الشّاعر،
البحرُ قطيع مائيّ سارحٌ في المتاهْ ...

محض لعنة

نور طلال نصرة



ينمو الحزن سريعاً تحت جلودنا
كأن هذي البلاد تمزّقت
وتشرّبت " وقوداً " في تراب التكوين.
وكأن قيعانها براكين جماجم صدئة.
***
محض لعنة
تلك الحروب التي تعيش معنا
ومحض مخيّلة
تلك التي أطردها كل يوم من أمامي
حتى تكلّ يداي.
***

يمكنك أن تركض
تحت سماء واحدة،
وأن تسابق أكثر من غيمة
وستنام تحت السماء ذاتها
وتلتحف وحدتها أيضاً.
***
ألن نخرج للعب اليوم؟
نجمع الأحجار فوق بعضها
نوزّع الأدوار فيما بيننا
ونبني سمع سماوات
تتسع لكل هذا الوجع
ثم نهدمها بعلبة معدنية مثقوبة.
***
حمقى
يتبادلون النكات
من خلف المتاريس
يعلمون أنها
الضحكة الأخيرة.
***
من باعك فمي
في مزاد الصراخ
من تجّرأ على سرقة
رغبتي في الحياة.

لا أخشى وداعك

ميثاق كريم الركابي

لا أخشى وداعكَ أيها الجميل
أرضي متخومة بالوجعِ
وأسباب حرفي شهية بفراقكَ
لا أخشى وداعك أيها الجميل
جناح آهاتي يمتد لأبعد
قارات صمتكَ
أنت بزمني....وطن
بوجعي....قمح
بقيدي....حرية
وعلى حد السكين يمشي حلمي
لا أخشى وداعك أيها الجميل
خرجت من قبضتنا فلسطين
بقينا ننظر إليها من شقوق الندم
الصهيونية....
استباحت كل روائحِ اللهِ
سرقت كلمات الأنبياء
وتحول الأخوة....أعداء...!!
تشوهت بغداد ؛
قصوا ظفائرها السوداء
العراق...وجهاً آخرا للموتِ
ملامح أحلامنا قبورٌ

وأسماء الحروب ..هي تاريخنا
هي حماسنا نحو القنوط
وبلغةٍ مهزومةٍ.....
أنادي........دمشق
اقتفي أثر الياسمين
من أسماء الشهداء
من نزوح الأبرياء
من اطفالٍ تحولوا لأشلاء
القدود الحلبية ..صخبُ انفجارات
الأسواق القديمة،
ذبلت الخطى فيها
زعماء العرب قتلوا أسماء المدن
حتى الدمع...شل بعيونِ اليمن
ملاحم توابيت...بيوتها
نسائم فصولها...بارود
أبواب السلام أقفلت..!!
أوطانٌ ضائعةٌ تحولت...
علكةٌ بفمِ عهر حكام العرب
لا أخشى وداعك أيها الجميل
ما دمنا نرقص على إيقاع الحروب..!!

شِطْرنجُ القلوب

الأخضر بركة



القلوبُ التي..
تتحرّكُ فوق السلالمِ محمولةً كشموعٍ تُسِيلُ
لعابَ الظلامِ،
القلوب التي..
تتلقّح بالحبِّ سبعا وسبعين أُحْبُولَةً،
تعبرُ الماءَ والنّارَ كي تستوي مثل أرغفةٍ في
النّصوص
القلوبُ..
كأفئدة الطّيرِ، ليس يحيطُ بها قفصُ المنطقِ،
الكائناتُ القلوبُ..
قواقعُ مشحونةٌ بهدير التحيّر في أذن الله

سَهْواً تسافرُ من دون أجسامِها،
أو تسافرُ أجسامُها دونها،
تتيَمّمُ، إذ تتتيّمُ،
إذ تتعطّرُ بالفَقْدِ،
إذ تتعثّرُ معضوضةً بنواجذِ وحش العدمْ
إذ تموتُ لتحيَا.
قلوبٌ منقّحةٌ بمقصّ الوجعْ.
مُملّحةٌ برذاذ المسافة بين المكانَيْنِ،
بين الهوائيْنِ يصطرعان على الرئة الواحدة
القلوبُ العراجينُ من بصَلِ الوقتِ مربوطةٌ
بحزامِ غدٍ،
القلوبُ القواربُ في لجّة الصدمات،
القلوب القواريرُ...مُتْرَعَةٌ بنبيذ الشُّعُور
القلوبُ القداحُ على حَجَرِ الصَّحْوِ مكسورةٌ،

القلوبُ الجهاتُ التي لا تراها الجهاتُ،
منازلها الداخليّةُ أوسع من عُلْبَةِ الأبجديّةِ،
معطوبةٌ بالغيابِ القلوبُ
مفاتيحُ أبواب هندسةِ الغيْب، أثقلُ من..
كوكبٍ يتدحرجُ في هذيان المجرّة، أصغرُ من..
قطرة الماء يخطفُها بمنقاره الطّيْرُ، ألسعُ من..
قبلةِ النّار في هفواتِ الفراشةِ، أيسرُ من ورقٍ
في خريف يعضّ بأسنانه الصُّفْرِ لحمَ الحديقةِ،
أطرى من الغَيم،
أقسى من السَّهْمِ في كعْبِ آخيلَ،
أغبى مِنَ الخيْرِ،
أدْهَى مِنَ الشرِّ،
يمكنها أن تكون..

مِضخّاتِ ما هو أكثرُ من أن يكون دما،
أو لما هو أتفهُ من أن يكونَ دَمًا.
مُذْ أعيرت مِهاراتِ شُربِ النّهاراتِ معصورةً
بيدِ اللّيلِ، مُذْ أحدث اللّيلُ فيها ثقوبا.

القلوبُ..
تسيلُ عواطفَ، أو تتقطّرُ، مُحترقاتٍ، بزيْتِ
الأسفْ
ملغّمةٌ بالشرائعِ،
أو بالشكوك
محمّصةٌ في مقالي الطبائع حدّ الخرَفْ
قلوبٌ مؤثّثةٌ بآرائك إيمانها،
بالضبابِ،
بقُطْنِ القناعات، أو بالقَرَفْ.
قلوبٌ تعدّلُ عقرب ساعاتِها وفْقَ توقيتِ ما
ليس يأتي/
القلوبُ القِرِبْ
تتحدّث فيها الرّياحُ عن الماءِ،
لا تتحدّثُ فيها المياهُ عن الرّيح، إذ يتبارى
على لوح شطْرنْجها الماوراءُ مع الما يُرى

لا وثائقَ رسميّةً للقلوبِ...
منافٍ لأوطانها الخارجيّة، أو وطنٌ للمنافي
مقاعد للسّمعِ تُملي على العقْلِ تمزيقَ قمصانه
الصُّفْر، تُمْلي
على اللّحْمِ كيمياءِ وردٍ،
على النّارِ فيزياء نهدٍ،
حدائقُ خلفيّةٌ للكلامِ القلوبُ، احْتمالاتُ أجنحةٍ
لطيورِ الجسدْ

كواليسُ ما قبل أن يقعَ الحبّ فينا،
كواليسُ ما بعد أن يقعَ الحبُّ
زرُّ البدايةِ، زرُّ النهايةِ،
من تحت سبّابةِ الموتِ،
محبرةُ اللهِ،
مِعصرَةُ الآه،
بوّابةُ الكون،
أو عينُهُ في الظلام.

قد تُعِدُّ القلوبُ حقائبَها للسفرْ
دونما علم أصحابها،
قد تشدُّ إلى حجر البدْءِ أثقالهَا بحبالِ السُّررْ
كلّما انْجَرَحَتْ بمشارطِ أخطائها، صَلّبَتْ كلِحَاءِ
الشجرْ
كلّما عضَّ كلاّبُ عشْقٍ عليها تلظّى عواءُ العدَمْ
قلوبٌ محاريثُ آلامِها قُلّبٌ في تراب النّدمْ،
قُلّبٌ في المرايا،
مُهرولةٌ نحو أرزاقها، قُلّبٌ في أسرّة نار اللّغة.
مثلما تكتبُ الشّهْوةُ الشّهْوةَ امرأةً،
ثمّ ترمي بما قد تبقّى من اللّيلِ في قاع تنهيدةٍ
فارغة
قُلّبٌ
مثلما
بين بابين،
بينهما
برزخٌ من نوايا.

إذنْ، فلْتَكُنْ ما تكُون..
جيوبًا لمجهولها، أو جيوبًا لمحصولِ خيْبَاتِها
كلّما الأرضُ ضاقت بها، اتسعتْ ثُقبةُ التّيه،
من حقّها أن تخيط الفراغَ..
جواربَ من حول أقدامِها العاطفيّةِ، أن
تحمل الحُبّ،
أو تحمل الزّفتَ
أو تحمل اللاّاحْتمال

مؤجّلةٌ
مثل بيض العصافير، أو
مثل بيض التماسيح، قد خانها الفقسُ
لا شرقَ للغربِ،
لا غربَ للشّرْقِ فيها،
منازلُها في جنوبٍ، وأحلامُها في شَمَال.

مصادر صورة الذات والآخر:
الرواية نموذجا

رشيد وديجي



تقديم:

الرواية هذا الجنس الأدبي الذي احتل المكانة السامقة، بعد أن وجد مكانته بين بقية الأجناس فقد تشعبت الحياة، واستجدت أمور وأحوال، فكانت الرواية هي من يعبر عن هذا الواقع الجديد، فإذا كانت الملاحم قديما -والتي تعتبر أصل الرواية كما يرى كثير من الدارسين والنقاد- تعنى بتعدد الآلهة ورواية مغامرات الأبطال ذوي القدرات الخارقة، وتزخر بالأساطير والخرافات والكائنات العجيبة فإن الرواية تعالج قضايا الإنسان، الاجتماعية والخلقية والفكرية، فالإنسان هو من يدير شؤونه بنفسه، ويواجه مصيره لوحده فيحل مشاكله دون انتظار لأمور خارقة، أو كائنات أسطورية وخرافية تعطيه حلولا سحرية. فراجت وانتشرت بين القراء، يقول الدكتور عبد المالك مرتاض: « حتى أن من النقاد من يرى أن نجم الشعر قد أفل، وأن حظه من التألق قد انحسر، بعد أن تألقت الرواية وتكاثر قراؤها على نحو مدهش منذ أكثر من قرنين اثنين ... فأخمل رواية في المجتمعات الغربية القارئة، على عهدنا هذا قد يطبع منها – في الطبعة الواحدة – عشرون ألف نسخة أو تزيد. وأما الروايات الفائزة بجوائز أدبية ما، أو أن أصحابها هم من سعة الصيت بمكان، فأقل ما يطبع من نصوصهم الروائية، مئات الآلاف من النسخ فتراها تنفد في شهور، وربما في أسابيع[1].

فما هو مفهوم الرواية لغة واصطلاحا؟ وماهي علاقتها بالصورة؟

المبحث الأول: مفهوم الرواية

أولا: لغة:

جاء في لسان العرب في مادة (ر.و.ي) ماء رَوِيٌّ ورِوىً ورَواءٌ كثير مُرْوٍ، وقال ابن السكيت يقال رَوَيْتُ القَومَ أَرْوِيهم إِذا استَقَيْت لهم ويقال من أَيْنَ رَيَّتُكم أَي من أَين تَرْتَوُون الماء وقال غيره الرِّواء الحَبْل الذي يُرْوَى به على الراوية إِذا عُكِمَتِ المزادتانِ يقال رَوَيْت على الرَّاوية أَرْوِي رَيّاً فأَنا راوٍ إِذا شَدَدْتَ عليهما الرِّواء، ويقال روَّى فلان فلاناً شعراً إِذا رواه له حتى حَفِظه للرِّواية عنه قال الجوهري رَوَيْتُ الحديث والشِّعر رِواية فأَنا راوٍ في الماء والشِّعر من قوم رُواة ورَوَّيْتُه الشِّعر تَرْوِيةً أَي حملته على رِوايتِه وأَرْوَيْتُه أَيضاً،[2] وننقل هنا تعليقا لعبد المالك مرتاض عن العلاقة التي تربط بين رواية الشعر و والارتواء من الماء، فيقول: «ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا راوية، وذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العب في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ، ويقمع الصدى، فالارتواء إذن يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة، وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شيء فيها الماء، ثم الشعر وواضح أن أصل معنى (الرواية) في العربية القديمة إنما هو الاستظهار»[3].

ثانيا: اصطلاحا:

إن النقاد العرب قد استندوا «لدى إطلاقهم مصطلح رواية على كل عمل سردي مطول نسبيا، معقد التركيب والبناء، والقائم على تقنيات للكتابة معروفة»[4].

ويعرفها عبد المالك مرتاض فيقول: «والرواية، من حيث إنها جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزى إلى هذا الجنس الحظي، والأدب السري، فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين، ولكن اللغة والخيال لا يكفيان، وهما عامان في كل الكتابات الأدبية، من أجل ذلك نلفي الرواية من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد، أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي»[5].

فالرواية هي ذاك الشكل الأدبي السرديّ والذي يحكيه راوٍ، وتكتب بلغة نثرية، تمتاز بطولها النسبي، كما أنها عمل إيداعي قوامه الخيال.

المبحث الثاني: علاقة الرواية بالصورة

إن الشهرة التي نالتها الرواية حديثا، والزخم الذي اكتسبته وسط جمهور القراء، جعل منها ميدانا مهما للأعمال النقدية، بمختلف اتجاهاتها، فأقبل النقاد والباحثون والدارسون على هذا الجنس الأدبي، ينهلون منه موضوعاتهم، ومن بين هؤلاء، نجد المقارنين الذين يبحثون عن صورة الشعوب والأمم في هذه الأعمال الأدبية، وعن إمكانيات الحوار بين الأديان والحضارات، وعن فرص التفاهم والتواصل بين البشر. إن الأعمال الإبداعية عموما، والروائية بصفة خاصة، مجال تظهر من خلاله صورة الذات والآخر، أو الذات والآخر بشكل كبير وواضح. « إن مواجهة الذات لحضارة الآخر مواجهة تاريخية حتمية لكونها جزءا أساسيا من المواجهات المستمرة بين الشعوب بثقافاتها وحضاراتها المختلفة، والذات هنا هي الفرد المبدع لما يحمله من تميز وبما يشترك فيه من خصائص وموروثات مع غيره من المنتمين إلى جنسه وثقافته، وفي تاريخ الآداب العالمية الكثير من الأعمال التي تسجل تفاعلا ذاتيا بين الفرد وبين ثقافات الشعوب الأخرى سواء اتخذ ذلك التفاعل هيئة التأثر والتأثير، أو انبثق في شكل مواقف وتأملات»[6].

فالروائي، إذن، يحمل فكرا معينا وثقافة محددة، وأثناء مسيرته الإبداعية قد يواجه شعوبا أخرى، يختلف معها في كثير من الأمور، وعليه فإنه وهو يكتب رواياته، تجده يتفاعل ذاتيا مع ثقافات هذه الشعوب، إما تأثرا أو تأثيرا، أو أنه يبدي مواقف وانطباعات، ويكون صورا و يصوغها لهذه الشعوب ولكن صورة الذات والآخر في الأعمال الأدبية والروائية، قد تتخذ عدة أشكال نوردها فيما يلي:

أ - صورة الذات في الرواية القومية:

وتظهر في تلك الأعمال التي



تعطي صورة الذات، في علاقاتها الاجتماعية والسياسية، في البلد الواحد والشعب الواحد والأمة الواحدة، وداخل هذا الذات، تظهر هناك صورة للذات والآخر، قد تكون أنا المرأة والآخر الرجل، أنا الفقير والآخر الغني، أنا المحكوم والآخر الحاكم، أنا الأمي والآخر المتعلم، يقول عبد القادر شرشار : « غير أن جدلية الذات/ الآخر لا تعني بالضرورة أن الذات عربية وأن الآخر يمثل الغرب، ففي "إبراهيم الكاتب" لإبراهيم عبد القادر المازني، نرى أن الآخر يمثل الريف، وقس على ذلك الذات في رواية (الحرافيش) لنجيب محفوظ حيث يمثل ساكن الحارة، والآخر هو ساكن الحارات الأخرى»[7]. وعليه يمكن للباحث دراسة موضوع من موضوعات الصورة الأعمال الروائية، كأن يدرس صورة المرأة في رواية معينة، وصورة العلاقة بينها وبين الرجل، أو صورة الطفل في الرواية العربية، أو صورة العلاقة بين الريف والمدينة ... والذات في الرواية القومية تكتب عن الذات، وبالتالي تكون صورة عن ذاتها، ولنأخذ كمثال على ذلك، قصص ألف ليلة وليلة، وهي من أقدم النصوص السردية العربية، والتي أعطتنا صورة عن المجتمع الإسلامي آنذاك، وبغض النظر عن صدقها أو عدم صدقها، فإنها كانت ومازالت مصدرا استقى منه الغربيون صورة الشرق الإسلامي، فقد « أصبحت ألف ليلة وليلة بعفاريتها وسحرها وإباحيتها مفتاحا رئيسا لمعرفة الشرق في الذهن الغربي. وإذا كان في تلك القصص ما يصف فعلا جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية في الشرق في أثناء الفترة التي دونت بها، فإن ذلك لا يرقى أبدا إلى مستوى التعميم والمطابقة التي تفصح عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين في توظيفاتهم المختلفة»[8]. فصورة الشرق في قصص ألف ليلة وليلة، حددها الشرقيون أنفسهم، أي الذات تحدثت عن نفسها، وجاء الآخر الغربي فالتقط هذه الصورة، وبنى عليها، وبثها بين أفراده حتى أضحت في أذهانهم صورة قارة لم تتغير مع مر العصور.

أما الرواية في العصر الحديث، فقد أسهمت في إعطاء صورة عن الأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، للمجتمعات والشعوب، فهذا نجيب محفوظ، الروائي المصري المعروف، والحاصل على جائزة نوبل للآداب، والذي نالت أعماله شهرة واسعة نقل في رواياته، صورة المجتمع المصري، فصور حياة الطبقة المتوسطة، من عمال وموظفين، كما صور حياة الأسرة المصرية بما لها وما عليها، و« تجدر بنا الإشارة هنا إلى أن نجيب محفوظ أخذ على عاتقه معالجة القضايا التي تثيرها مشكلات، وطراز حياة، وتطلعات هذا القطاع من الناس خلال مرحلة مبكرة من الستينات إذ إن هذه السنوات ربما كانت قد شهدت أشد القيود السياسية المستبدة المفروضة على العاملين في المجالات الفنية خلال فترة حكم الثورة برمتها كما يوضح الكثيرون ممن كتبوا عن تلك الحقبة وكما سجلها نجيب محفوظ نفسه في روايتي "المرايا" (1972م) و"الكرنك" (1974م)»[9]. فأعمال نجيب محفوظ إذًا معين ثر ومصدر خصب، يستقي منه الباحثون العديد من الصور، التي تظهر الذات ربما على حقيقتها، وربما بصورة مشوهة، وما على الباحث إلا مناقشة هذه الصورة، ونقدها، وها هو هذا الروائي يعطينا صورة عن حياة المصريين في الستينات، في إحدى رواياته، وهي رواية الكرنك، والتي يرسم فيها «صورة قاتمة جدا لحياة الشباب خلال فترة الستينات، بما في ذلك وصف لأعمال التعذيب والاغتصاب في السجون»[10].

فعندما يطلع الغربيون على هذه الصورة القاتمة عن أحوال المصرين في فترة عبد الناصر والتي اتسمت بالظلم والتعذيب في السجون، وعمليات الاغتصاب، يجدها صورة مغايرة تماما لتلك التي حملوها عن عبد الناصر بأنه زعيم عربي، ويحبه الملايين من الشعوب العربية، خارج وداخل مصر، وبالتالي قد يتلقف هذه الصورة ويصدقها الكثير من الغربيين، ويجعلونها صورة نمطية لكل الشرقيين، ويصبح الشرق العربي والإسلامي، عبارة عن مجتمعات همجية في نظر الغرب، لا تمت للحضارة بصلة، لا تجد فيها سوى الظلم والسجون، وإهدار حقوق الإنسان.

ففي هذه الأنواع من الرواية، إذن، تواجه الذات نفسها، «وتبدأ قبيل نهاية الستينات (1967) رحلة الذات العربية الممزقة و المأزومة تتنازعها الصراعات الداخلية، ففي خماسية عبد الرحمن منيف يمثل الذات أصالة المجتمع البدوي، وهوية الذات السعودية (متعب الهدال)، غير أن هذه الذات تختفي لتحل محلها أنا سعودية أخرى انتهازية ومنتفعة من الشركات النفطية، فالذات السعودية واحدة، ولكن الشرخ الذي أحدثته لعنة البترول، جعلت هذه الذات متكسرة، و متشظية وفي روايات السجن السياسي -وما أكثرها في الأدب العربي- نشهد صراعا مريرا بين البراءة والجور، بين الذات المغتصبة والذات المغتصَبة، بين السجان الجلاد السادي وبين السجين الذي تبطش به السلطة وكانت رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ رائدة في إبراز هذه الثنائية»[11].

ب - صورة الذات والآخر في الرواية:

إن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية، تجسيدا لصورة الذات والآخر، ولا عجب، « فالرواية كجنس أدبي تكاد تكون بالتعريف "فن الآخر" دون الخوض في البحث عن جذور تكوينية لها في الثقافة العربية الموروثة، فإنه ليس من قبيل الصدفة السوسيولوجية أن تكون أول رواية عربية مستكملة للشرط الفني هي رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، وهي رواية تخصص صفحات مركزية لمشكل لقاء الحضارات»[12]. وجدلية الذات والآخر، تكرس ظاهرة الاختلاف، الاختلاف في الثقافة والدين واللغة والعرق، ولذلك عندما التقت الذات بالآخر، أو اصطدمت به، حدث ما سمي بالصدمة الحضارية، حيث رأى الذات ذاته من خلال صورة الآخر، وسواء أكان هذا الآخر في صورة سائح، أو غاز، أو معلم، أو عامل، فإنه لفت انتباه الذات، خاصة إذا كان الآخر غازيا، وهنا جاءت الرواية لتعبر عن هذه الجدلية، أي جدلية الذات والآخر، و« لم تظهر رواية الذات والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر إلا في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، وذلك مع التغلغل الاستعماري في العالم العربي والإسلامي قصد التحكم فيه سياسيا، واستغلاله اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، وإضعافه عسكريا وإعلاميا، وتغريبه دينيا وحضاريا، وتشكيكه عقديا وفكريا ومن هنا، طرحت إشكالية الشرق والغرب فكرا وإبداعا وتخييلا، فعرضت على مائدة النقاش والبحث والجدال الواسع، ولاسيما ثنائية التقدم والتخلف. ثم، برزت أيضا عبر ذلك عقدة النقص العربي أمام تفوق الإنسان الأوروبي واضحة للعيان في الكتابات السردية العربية الأولى بالخصوص»[13].

لقد جاءت معظم الأعمال الروائية العربية، تحمل شحنة عدائية تجاه الآخر، الآخر الذي يستهين بالذات ويحتقره، ويتسلط عليه، وهذا ما أدى إلى صبغ الكثير من الأعمال الروائية العربية بروح الصراع والمغالبة، فـ « الآخر يبقى في معظم النصوص الروائية العربية عدوانيا بدرجة أولى، إذ لا توجد علاقة بالآخر إلا على قاعدة غالب ومغلوب، وبدون هذه القاعدة، يضمحل الآخر ويصبح عدما، ومعلوم أن العلاقة بين الشرق والغرب قائمة على هذا المبدأ الذي تمثله النصوص الروائية العربية الحديثة، كرواية "الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحاس المتشائل" لإميل حبيبي، و"اللاز"

للطاهر وطار، وعدد من نصوص نجيب محفوظ، و"السفينة لجبرا إبراهيم جبرا وغيرها كثير»[14].
وقد رأينا الكثير من الروائيين العرب صوروا هذا الصراع في رواياتهم، فأضفوا على أبطالهم صفات القوة والرجولة والشهامة والمروءة، في مقابل آخر، جمع النذالة والخسة والجبن والخداع وقد قام مخلوف عامر بدراسة مجموعة روايات تتحدث عن الثورة، وهي رواية "المؤامرة" لمحمد مصايف، ورواية "البزاة" لمرزاق بقطاش، و"هموم الزمن الفلاقي" لمحمد مفلاح، وتوصل إلى نتيجة مفادها أن « الكاتب يعمد في نصه إلى تصوير المعاناة التي يعيشها البطل أو المواطن الجزائري بصفة عامة: القمع، التشرد، الجوع، الاستغلال، الحقد العنصري وغيرها من الممارسات التي عرف بها النظام الاستعماري. الغرض من هذا التصوير هو خلق المبررات الكافية لتقبل البديل وما البديل إلا هاجس الالتحاق بالجبل، ففكرة الانضمام إلى المجاهدين هي المخرج الوحيد الذي ينتظر كل واطن غيور إلى وطنه»[15].
والغريب أن عددا آخر من الروائيين، أعطوا للصراع صبغة أخرى، صراع بطلاه رجل شرقي، وامرأة غربية، وهذا الصراع مجاله الجنس، بين رجل يمثل الذكورة والفحولة، وامرأة تمثل الأنوثة والضعف والرقة، ومن بين هؤلاء الروايات نجد رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، وغيرها، « وباستقراء هذه النماذج، نقف على سمتين اثنتين ترقيان باطرادهما إلى مصاف الثوابت البنيوية أولاهما أن دور البطولة الذي يضطلع به "الآخر" في الرواية هو على الدوام الدور الثاني (لا الثانوي). ثانيهما أن "الآخر" أولى بالتعريف بأنه "الأخرى".
وعلى العموم يظل بطل رواية (الأنثروبولوجيا وصراع الحضارات) ذكر شرقي، بينما يضطلع بدور البطولة الثانية أنثى غربية، وهي الصورة التي تطرح من خلالها علاقات الشرق بالغرب، ويمكن القول: إن الإشكالية الحضارية تنزع إلى أن تتلبس طابعا جنسيا صريحا، فالبطل الروائي الشرقي الذي افتقد المرأة في مجتمعه لم ير أحدا في الغرب سوى المرأة، وبما أنه كان سليل مجتمع يعاني من صدمة حضارية، اكتشف نفسه في مرآة الغرب المتقدم، وكان يسيرا عليه أن يوهم نفسه بأنه لو نال من المرأة الغربية فقد نال من الغرب كله»[16].
ولنأخذ رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للروائي السوداني الطيب صالح كمثال، وهي رواية الذات والآخر بامتياز، فهي تحكي قصة "مصطفى سعيد"، وهو شاب سوداني سافر إلى بريطانيا للدراسة في العشرينات من القرن الماضي، وشابة بريطانية اسمها "جين مورس"، وهذا الشاب يحمل مزيجاً من الهويات والكيانات فهو عربي وإسلامي وأفريقي، وها هو يكشف عن هويته "لإيزابيلا سيمور" -إحدى عشيقاته، أو قل إحدى ضحاياه- حين سألته جنسيته فيقول: « وسألتني ما جنسك؟ هل أنت إفريقي أم آسيوي؟ قلت لها: أنا مثل عطيل، عربي .. إفريقي. نظرت إلى وجهي وقالت: نعم. أنفك مثل أنوف العرب في الصور، ولكن شعرك ليس فاحماً ناعما مثل شعر العرب. نعم هذا أنا. وجهي عربي كصحراء الربع الخالي، ورأسي أفريقي يمور بطفولة شريرة»[17]. والبطل هنا وبدافع الانتقام من الآخر، يصطاد فرائسه، وهن فتيات بريطانيات، فيمارس عليهن حربه الحامية الوطيس، وهي حرب من نوع خاص، ليس فيها سيوف ولا رماح، وميدانها ليس ساحات الوغى، ولكن الأسرة والفرش، يقول الراوي: « غرفة نومي صارت ساحة حرب، فراشي كان قطعة من الجحيم، أمسكها فكأنني أمسك سحابا، كأنني أضاجع شهابا، كأنني أمتطي صهوة نشيد عسكري بروسي وتفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها. أقضي الليل ساهرا، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فأعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى »[18].
فمصطفى سعيد، هذا الرجل الشرقي، ومن خلال هذا النص يحمل حقدا كبيرا للآخر المتمثل في الغرب المتسلط، ولذلك نراه يطلق على مغامراته العاطفية اسم الحرب، ويوظف كل مصطلحاتها من سيف ورمح وقوس ونشاب، ومن شدة إمعانه في الانتقام من هذا الآخر، فهو لا يريد أن يرى الابتسامة على وجوه ضحاياه، وإن حدث ورأى إحدى عشيقاته تبتسم في الصباح التالي، فإنه يعتبر ذلك هزيمة له في تلك المعركة المزعومة، وبالتالي يغتم ويحزن لذلك، ويبدأ البحث عن فريسة جديدة، بل معركة جديدة. إذن، فإن هذه « الشخصية المحورية ستتخذ من الفحولة الجنسية والشبقية وسيلة للانتقام والثأر من مجموعة من الإنجليزيات، وذلك تعبيرا عن رغبته في تصفية حساباته الشعورية واللاشعورية مع المستعمر، والذي كان قد فرض هيمنته لأمد طويل على بلد السودان باستغلال خيراته، واستعباد شعبه، وإذلال أهله»[19].

خلاصة:

ونختتم ببعض خصائص رواية الذات والآخر كما استنتجها جميل حمداوي، حيث يقول: « ما يلاحظ على رواية الذات والآخر أنها ترتكز على مجموعة من الخصائص والمقومات والثوابت البنيوية، والتي تجعل منها جنسا أدبيا متميزا في نظرية الرواية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر. ومن بين هذه الثوابت التي تميز هذه الرواية نستحضر ما يلي:

1 - التقابل بين الشرق والغرب (سواء أكان رأسماليا أو اشتراكيا) على المستوى المادي تارة وعلى المستوى الثقافي والروحاني مرة أخرى،
2 - استعراض جدلية الذات والآخر ضمن علاقاتهما الإيجابية والسلبية.
3 - تشغيل المرأة رمزا حضاريا للتأشير على ثنائية الشرق والغرب.
4 - توظيف ثنائية الرجولة والأنوثة للإحالة على الشرق والغرب في تقابلهما الحضاري والثقافي»[20].

إن الرواية اليوم تبقى المصدر الأهم، لدارسي صورة الذات والآخر، بحكم الانتشار الواسع الذي بلغته، وما تعالجه من قضايا ومواضيع تهم الإنسان والمجتمع. وما تبرزه من علاقات إنسانية، بين الرجل والمرأة، بين الحاكم والمحكوم، بين الغني والفقير، بين المسلم والكافر، بين الشرقي والغربي، ولذلك فهي تكاد تغطي على بقية المصادر.

الهوامش :

1 - عبد المالك مرتاض، الكتابة الروائية ... والمأزق، جريدة الرياض، العدد 13145، سنة 2005/01/06.
2 - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، د.ت، مادة روى، ص 341-342/14.
3 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، عدد 240، 1998م، ص 23/22.
4 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 23.
5 - المرجع نفسه، ص 27.
6 -سعد البازعي، مقاربة الآخر مقارنات أدبية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ/1999م، ص 12/11.
7 - عبد القادر شرشار، كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 151.
8 - المرجع نفسه، ص 96.
9 - روجر ألن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م،ص 204/203.
10 - المرجع نفسه، ص 168.
11 - عبد القادر شرشار، كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 152/151.
12 - المرجع نفسه، ص 150.
13 - جميل حمداوي، صور جدلية الذات والآخر في الخطاب الروائي العربي، صحيفة المثقف، العدد 1440، 2010/06/27. تاريخ التصفح 2011/03/17.
http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=a -03 -02 -27 -06 -rticle&id=15803:2010 Itemid=0&56-45-01-21-05-catid=34:2009&01
14 -عبد القادر شرشار، كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 149/148.
15 - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 20.
16 - المرجع نفسه، ص 151.
17 - الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط 14، 1987م، ص 42.
18 - الرواية، ص 37.
19 - جميل حمداوي، صور جدلية الذات والآخر في الخطاب الروائي العربي، مرجع سابق.
20 - ينظر جميل حمداوي، صور جدلية الذات والآخر في الخطاب الروائي العربي، مرجع سابق.

رواية "الورَم" لإبراهيم الكوني ونبوءة الربيع العربي

د. فيصل أبو الطُّفَيْل*



ملخص:

يعتمد الروائي الليبي إبراهيم الكوني في مجمل كتاباته الروائية على نمط مغاير لما هو متداول في الساحة الروائية العربية، حيث يقدم في روايته :"الورَم" -الصادرة سنة 2007م- تصورا جديدا لمفهوم السلطة، باعتبارها هوسا يملك صاحبه ووسواسا يسيطر على جسده وروحه.

تبرز قيمة الرواية في تسليطها الضوء على تيمة السلطة وفق رؤية رمزية وفلسفية توائم متغيرات البيئة العربية المعاصرة، وتحمل بين طياتها نبوءة ما شهدته أحداث الربيع العربي، ولا شك أن انتماء الرواية مكانيا إلى البيئة الصحراوية الحافلة بالمفاجآت وتوقّع المعجزات، واستشرافها زمنيا مآلات التنافس حول السلطة في المستقبل القريب، قد جعل من هذه الرواية/ المنعطف ملاذا يستثير حواس القارئ الشغوف ويذكي لديه الرغبة في تحليل نصوص الرواية واستكناه الرؤية العميقة لكاتبها.

إن القراءة المتأنية لرواية "الورم" تثير فينا جملة أسئلة نتغيا الإجابة عنها في هذا البحث:

- كيف تتقلب السلطة حتى تصير ورما يضع حدا لحياة صاحبه؟.
- كيف تتغير الأبعاد النفسية للبشر وانتماءاتهم وولاءاتهم بتغيّر مواقع السلطة وأصحابها؟
- ما النتائج المترتبة عن التنافس حول السلطة؟
- إلى أي حدّ استطاع إبراهيم الكوني في رواية "الورم" التوفيق بين تجديد الكتابة الروائية وبين التعبير عن أوضاع المجتمعات العربية في ظل تداعيات الربيع العربي؟

الكلمات المفتاحية: (الرواية –السلطة-نبوءة الربيع العربي).

Le roman « Al Waram » d'Ibrahim Al-Kawni et la vision du printemps arabe

Abstract

L'œuvre d'Ibrahim Al-Kawni s'impose comme un modèle unique dans le panorama du roman arabe. En effet, dans Al Waram « La Tumeur », paru en 2007, l'auteur propose une nouvelle conception de la notion du pouvoir comme une manie susceptible d'enchainer à la fois le corps et l'esprit de ce celui qui le détient.

La force de ce roman réside dans son aptitude à pointer le thème du pouvoir à partir d'une vision philosophique et symbolique inspirée des divers changements survenus dans la région arabe actuellement. Une vision prémonitoire quant aux événements connus sous la dénomination du printemps arabe notamment. Ce roman qui, sur le plan spatial, appartient au désert avec tout ce que cet espace à de fantastique et de miraculeux et qui, sur le plan temporel, prédit les conséquences de la course au pouvoir, évolue pour devenir une espèce de roman/tournant capable d'accroitre la curiosité du lecteur et de toucher à ses sens.

Après Une lecture posée du roman Al Waram, cette intervention prétend à répondre aux questions suivantes :

Comment le pouvoir évolue-t-il pour devenir une tumeur capable d'achever celui qui en fait usage ?

Comment les dimensions psychologiques des personnes, leurs orientations et leurs appartenances changent-elles suivant le changement du pouvoir en place ?

Quelles sont les conséquences de la course au pouvoir ?

Dans quelle mesure Al-KAwni a-t-il réussi dans le roman étudié à transposer l'actualité des sociétés arabes au milieu du printemps arabe tout en faisant preuve de renouveau sur le plan de l'écriture romanesque ?

Les mots-clés :

(Le roman - le pouvoir – la vision du printemps arabe).

تلويحة البدء:
أضحت قضايا الربيع العربي في مقدمة مشاغل الرواية العربية المعاصرة. فمن جهة تمثل السلطة أحد مدارات الصراعات القائمة في الوطن العربي، ومن جهة أخرى يرزح تحت وطأتها وجورها المواطن المقهور والمتأزم ماديا واجتماعيا إلى درجة يغدو كيانه محطم النفس مسلوب الإرادة وتعد الرواية -في عصرنا الحاضر- أنسب فضاء للكتابة عن هذه الأزمات والتقلبات التي جاش بها صدر المواطن العربي على شكل صرخات ترددت أصداؤها في ميادين الربيع العربي بين جموع الثوار المطالبين بحقهم في قدر أدنى من الكرامة والعيش في ديمقراطية تضمن التوازنات الاجتماعية والاقتصادية بين الأفراد وهذا ما يتولى نقله على مستوى الكتابة الإبداعية المبدعون من كُتّاب الرواية المعاصرة،"فالرواية كجنس أدبي دائمة التغيّر لكونها منفتحة على احتمالات لا تُحصى تفرزها الحياة الإنسانية وترتبط باللحظات الفلسفية الفارقة والتغيرات الدراماتيكية في الاقتصاد والسياسة وانعكاساتهما على الأوضاع الديموغرافية والنفسية للكتلة البشرية"(1).

وتبعا لما سبق وقع اختيارنا في هذا البحث على رواية "الورَم" للكاتب الليبي إبراهيم الكوني باعتبارها فضاءً يضم بين جوانبه مجمل النتائج التي أفرزتها التجاذبات القائمة بين السلطة و مريديها، وبين تداعيات الخروج عن السكة الصحيحة في ممارستها وما تقود أصحابها إليه من سوء المآل إنها رواية تتنبأ بين سطورها بما شهده عدد من البلدان العربية تحت مسمى الربيع العربي وهو ما يجعل من الكوني أحد الروائيين العرب الذين استشرفوا بعين ثاقبة هذه الثورات قبيل وقوعها،"مما يقطع بحساسية الروح المبدعة التي كثيرا ما ترتقي إلى مستوى النبوءة"(2).

الكاتب وما كتب، نظرة من كثب:
إبراهيم الكوني روائي ومفكّر ليبي يتقن تسع لغات! بلغ ذروة التأليف عبر كتبه التي قاربت الثمانين كتابا! تتوزع ما بين الروايات والشذرات الحكمية والأعمال الفكرية والنقدية، مما يمثل ظاهرة فريدة في التأليف وإضافة حقيقية للأدب العربي. ولا بد من التنويه بأن الكوني كاتب جدير بأن نقرأ له لأن ما يكتبه عبارة عن مزيج متناغم من مشارب شتى تتقاطع جميعها في نقطة تماس الأدب بالفلسفة (والمحصّلة: تركيبة أدبية-فلسفية من طراز رفيع). تمتص رحيق أجناس المعرفة المختلفة محدثة في ما بينها أنواعا من التداخل والتفاعل والتكامل، يعتمد عليها الكاتب ليعيد ترتيب الأشياء والمفاهيم من زاوية تأملية خاصة تدفع القارئ إلى مراجعة نفسه واكتشاف ما حوله في وجوده وبعده الإنساني. ولا يخفى على كل قارئ فطن أن نصوص الكوني تحتاج إلى تفكير عميق وتأمل دقيق لإيجاد منافذ تيسّر التواصل معها، ليجد هذا القارئ نفسه واقعا تحت سطوة النصوص الروائية التي يبدعها إبراهيم الكوني على غير منوال سابق.

تقول الناقدة اعتدال عثمان: "إن نصوص الكوني تكشف عن رؤية مثقف واسع الثقافة، يتمثل التجربة الإنسانية والتراث العالمي تمثلا عميقا".ومن الطبيعي أن هذه الثقافة الواسعة والمتعددة المشارب -والتعدد دليل على الثراء والعمق- مكّنت الكوني من توليد نصوص جديدة في رواياته، وهي نصوص تحاور ما سبقها وتضيف إليه جديدا، وهذه إحدى سماتها التي تميزها عن غيرها، وتجعلها نهرا متدفقا يفتش عن مصب ذهبي وعن قارئ متنور يتنبه إلى المعاني الثاوية خلف أستار نصوص الرواية.

ما قبل النص: عتبات البداية
ثمة علاقات تواز تقوم بين الاقتباسات التي يضعها الكاتب في مفتتح الفصول وما يحدث في الرواية"(3).

فمن عادة الكوني أن يستهل رواياته بمجموعة من المقتبسات غالبا ما تكون عبارة عن نصوص دينية أو حكم فلسفية، وربما امتدت هذه المقتبسات لتشمل مفتتحات الفصول وبالنسبة لرواية الورم قيد التحليل، فإن أول مقتبسة استشهد بها الكوني هي الآية الكريمة:
﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾(4).

وتتلو الآية الكريمة مقتبسة أخرى من العهد القديم جاء فيها: "لا تحبوا العالم ولا الأشياء التي في العالم إن أحب أحد العالم فليست فيه محبّة الرب"(5).

تهيئ هذه المقتبسات القارئ لاستقبال مضمون الرواية وتقبل أحداثها المتتالية، كما ترتبط بشكل مباشر بالغاية التي ينشدها الكاتب ويضعها نصب عيني القارئ منذ البداية: يتعلق الأمر بتقديم تصور جديد لمفهوم السلطة داخل مزيج يضم الواقعي والأسطوري ويستجلي دواخل النفس البشرية

التواقة إلى التملك و الأنانية والطغيان. ويستشرف نهاية مأساوية لكل من تلبّس بالسلطة حتى صارت ورما يقضي على جسده وروحه معا.

إن استشهاد الكاتب بالآية الكريمة يتضمن إيماء إلى ما دأب عليه الإنسان من خيانة للأمانة وتجبّر في الأرض وتنكيل بالعباد استجابة لنفسه الأمارة بالسوء، وهو ما ينطبق على الشخصية الرئيسة في الرواية (أساناي) الذي سفك دماء الناس مجانا وفي مقدمتهم الرسول الذي جاءه بالخُلعة.

أما بالنسبة لمقتبسة العهد القديم فإن الكوني قد استشهد بها ليبرهن على أن محبة الله لا تجتمع مع محبة ممتلكات الدنيا في قلب واحد، والسلطة من أكثر الأشياء التي تتعشقها النفوس المذبذبة البعيدة عن مدارات الإخلاص والعدل والظامئة إلى الإفساد في الأرض وسن النواميس التي تخدم المصالح الذاتية على حساب المستضعفين المقهورين من الرعية وعلى ضوء ما سبق يتبين "أن تجاور هذه المقتبسات يخدم خطة الكاتب، إذ يفتح مشروعه الروائي على المعرفة الإنسانية من ناحية، ويتفاعل من ناحية ثانية مع الرؤية الروائية ويربطها بسياق الرواية العربية المعاصرة"(6).



توصيف الرواية:
يرجع سر تسمية الكاتب روايته بـ"الورم" إلى المآل الذي يؤدي إليه الافتتان بالسلطة، أي إلى النهاية الحتمية لمريد الزعامة والتي عبّر عنها الكوني بـ"الخلعة" رمزا لامتلاك السلطة وفي الآن نفسه تمثل مصرعا من مصارع الاستبداد وتبعا لذلك فقد كان اختيار الاسم مناسبا جدا ومعبرا عن فحوى الرواية، فحب السلطة عندما يستحوذ على الإنسان شبيه بالورم الذي ما إن يصيبه حتى ينتشر بكافة جسمه ويكون سببا في هلاكه وبتعبير آخر: إن الورم هو الداء الذي يصيب الإنسان حينما يصير عبدا لشهوة السلطة، خادما لغواية الزعامة .

صدرت أول طبعة لرواية الورم سنة 2007م، وهي عبارة عن رحلة أدبية فلسفية مرهِقة للذهن منعشة للروح. يثير الكوني في هذه الرواية سؤالا كونياً أزلياً حول قيمة الجسد في مقابل قيمة الروح، أيهما الأولى بالتكريس له والعمل من أجل الإبقاء عليه الجسد هو الذي يتحرك في فضاء هذا الكون ويعمل ويبني ويحيي الحضارات بينما يتم إسناد كل منجز معنوي أو عقلي للروح إن الكوني يضعنا دائماً عند حدود أسئلة لا تشفي الغليل بيقين واحد قد يؤدي إلى راحة النفوس، وينقلنا بلغته المحبوكة وثقافته الواسعة إلى عالم الصحراء حيث الرموز المجهولة القابعة في الواحات والفيافي تبحث لها عن موطئ قدم يبرر الوجود الإنساني فيها.

تتكون الرواية من 17 فصلا وتقع في 184 صفحة من الحجم

المتوسط عناوين الفصول تجتذب القارئ وتحثه على متابعة أحداث الرواية واقتناص غاياتها والتلذذ بلغتها وبمضامينها:(الخلعة-البشارة-البلاغ-القرينان-الواحة-الزعيم-الخطيئة-الطريدة-الجسد-الصفقة-المساءلة-الضحية-الخِلّ-الحجاب-الورم-الحقيقة-الناووس)، والفصل الأول فيها معنون بـ: الخُلعة، وتمثل الموضوع الرئيس في الرواية وكل شيء يدور حولها وترمز الخلعة للسلطة في تجلياتها القصوى كما أشرنا إلى ذلك آنفا، وكما سنوضح ذلك بمزيد بيان في موضع تال.

الورم أيضا عنوان الفصل 15 من الرواية ويمثّل عقدتها التي تؤذن بتبدّل الأحوال وسوء المآل.

ملخّص الرواية:

تدور الرواية في مجملها حول شخصية رئيسة مهووسة بالزعامة، حيث يسعى الطاغية "أساناي" للاحتفاظ بالسلطة المتمثلة في الخلعة الميتافيزيقية التي تلقاها هدية من شخصية مجهولة الهوية هي الزعيم الذي لم يسبق لأحد أن رآه.

تجري أحداث الرواية مكانيا في تلك الواحة القابعة في عمق الصحاري الجرداء حيث تتغير حياة أساناي من عبد تعيس في قومه منبوذ وحقير لا يقدر على شيء إلى مريد للسلطة مالك لها،إذ يأتيه الرسول ببشارة تجعل منه (صاحب الخُلعة) بأمر من زعيم الصحراء ليكون بعدها سيد واحته وملكاً على رقاب رعيته.

يرتدي أساناي الخلعة فيفسد في الأرض بغير حق، ويكتم أنفاس الرجال ويلهو مع الجواري من نساء الواحة، ويفرض المكوس ويقتل أهل المشورة من الكهنة والسحرة ومريدي الحكمة، ويرتكب الجريرة تلو الأخرى بحجة أنه خليفة وأنه يملك السلطان.

يأتيه رسول الزعيم ليستردّ منه الخُلعة بسبب خيانته الامانة وتفريطه في حقّ الناموس، فيصدر الحكم على أساناي بخلع الخلعة عن جسده الملتصق بها: لقد حكم عليه أن يسلخ جلده وهو حي، فيموت نزفا أو حزنا، كما أخبره بذلك رسول الزعيم لكن أساناي ينكر الحكم ويرفضه ويشق عصا الطاعة فيرتكب خطيئته الأخيرة بقتل الرسول وإنكار وجود الزعيم يتحوّل أساناي بعد ذلك إلى (مريد الاحتجاب) منعزلا مريضا شريدا منكفئا على ذاته كارها للحياة والملذات وبعد أن يتماهى جلد أساناي بخُلعته، يتفشّى الورم في هذا الجسد فيشرف الطاغية على الهلاك، ويتردّى إلى قعر الذل والهوان.

هناك سلطة أعلى غيبية تفوّض جزءا من نواميسها إلى سلطة أسفل: الأولى سلطة الزعيم وهي هبة على سبيل الاسترداد، والثانية سلطة أساناي الذي صار وجوده متوقفا على امتلاكها حتى امتزجت بجلده وصارت جزءا منه لا يتجزأ وإذا كان ما يُستعار حقا لا بد من إرجاعه لأصحابه، فإن طغيان أساناي وتجبّره واعتداده بنفسه زيَّن له الخروج على النواميس وبسط اليد على ما كان تفويضا من الزعيم له، فكان أن جعل نفسه أحقَّ بامتلاك السلطة من غيره فقتل الرسول وأنكر وجود الزعيم ليكون جزاؤه من جنس عمله: سيعاقب جسده بالورم مثلما ستعاقب روحه بالانحطاط في دهاليز المذلة والإهانة وبهذا الفهم، "وضع الأسلاف عقوبة صارمة تجاه من تُسوّل له نفسه اختراق وصايا الناموس: إنه ليس الطرد من الفردوس فقط، بل كذلك المعاقبة والقصاص"[7].

إن رواية الورم رواية فلسفية تعرّي أصحاب النفوذ والسلطة وتفضح شهوة الإنسان إلى الطغيان، فينسى أنه مجرد إنسان وليس إلها على الأرض وعبر هذه الرواية التي جعل الكاتب فكرتها تصل إلى احتمالات متعددة، يدفعنا الكوني إلى التفكير العميق، لا في فشل الإنسان في استعمال السلطة إذا امتلكها بين يديه ووقوعه بين مخالبها، بل إلى اقتناص فكرة أوسع وأشمل تتمثل في فشل الإنسان في خلافة الله على الأرض، تلك الخلافة التي كان أساسها احترام الناموس، هذا الأخير الذي عاث فيه البشر خرابا وفسادا.

إن السلطة هي الخطيئة المطلقة التي لا يمكن امتلاكها إلا بارتكاب الآثام ولا يبرع في الاحتفاظ بها إلا الأراذل من الناس يقول إبراهيم الكوني: "إن السلطان كان دوما قدَر الأراذل لأنهم الأمّة الوحيدة التي لا تتورّع عن اقتراف أعظم الآثام"[8].

الخُلعة رمزا لتملّك السلطة:

يكشف الكوني في رواية الورم مثالب السلطة وما تحدثه من شطط في استعمالها بغير وجه حق على المحكومين، كما يبين أنها ترتد لتصيب الحاكم في مقاتله إذ يصعب التخلص منها (الخلعة أنموذجا في الورم) بعد تملكها وممارستها، وتبعا لهذا الاتصال الأبدي يدفع صاحب السلطة ثمنا غاليا بتورّم جسده (الورم) بعدما تورمت روحه في الظلم والجبروت.

تمثل (الخلعة) عنوان الفصل الأول من الرواية، كما أنها تتكرر في جميع الفصول الأخرى ويحرص

الكوني على ذكر تبعاتها لأنها رديفة للسلطة قائمة مقامها عن طريق التفويض، كما يؤكّد أنها ليست من نصيب الفضلاء ولكنها طريدة السفهاء يقول الكوني: "الخُلعة لم تُخلق لتُخلع على أناسٍ أفاضل، ولكنها خُلِقتْ لتُخلع على أراذل"[9]. وبالعودة إلى ما تدل عليه هذه الكلمة في دلالتها اللغوية نجد: "الخلعة: الثوب الذي يُعطى منحة"[10]. والعجيب أن هذه المنحة ستنقلب محنة تؤدي بصاحبها إلى الهلاك: فالخلعة يلبسها مريد السلطة فتتلبّسه حتى تقتله.

الخلعة رداء مسموم ما إن يلبسها صاحبها حتى تلتصق به إلى الأبد وما يثير الانتباه أن أساناي صاحب الخلعة لم يهتم كثيرا بهذا المرض الذي سيكون سببا لهلاكه وحتى سعيه في التداوي منه كان رهين الاحتفاظ بالخلعة بدل التفكير في كيفية النجاة من شرّها والنتيجة أن عشق السلطة تمكن منه حتى النخاع ومن الغريب أن ينسى أو يتناسى أساناي أن الخلعة (= السلطة) قد تُستردُّ منه في أية لحظة سيما إذا ما ثبت عدم جدارته بممارستها ولن يتم ذلك إلا من خلال سلخ الجلد عن الرداء، إذ لم يبق أمامه سوى خيار واحد هو الموت !

الخُلْعة أيضا خُدْعة (بإبدال اللام دالا) يستغلها صاحب السلطة لقضاء مصالحه الذاتية على حساب الرعية التي تواجه الخداع والظلم يلبسها الطاغية ليغطي الجسد ويتنكر للروح إنها توهم صاحبها بمنحه الخلود في السلطة وإذا كانت الخُلعة مديحا للجسد فإنها بالمقابل إهانة للروح.

الورم ونبوءة الربيع العربي:

اعتبر كثير من الباحثين والنقاد رواية الورم نبوءة لتلك الوقائع التي شهدتها بالفعل ثورات الربيع العربي [11]، وما حدث للمتسلطين والمحتمين بالخلعة على حساب أية أخلاقيات أخرى لهو خير دليل على ذلك !

وفي ما يتعلق بفضاء الرواية فإن بيئتها-كما عوّدنا الكوني في سائر رواياته- بيئة صحراوية والأجواء فيها خرافية، لكنها تحيل ضمنيا على ما عاشته البلدان العربية داخل ما يسمى بالربيع العربي. فالمدينة تقع على النقيض من الصحراء: الأولى رمز للتحضر المتدثر بالباديات والثانية رمز للعدم الذي تستتر وراءه الخافيات، وهي أيضا أرض خصبة لا باخضرارها ولكن برمالها التي تحتضن الخوارق والمعجزات. والصحراء بالنسبة للكوني ليست مجرد مكان خلاء موسوم بالقساوة والمقاومة للبقاء على قيد الحياة، ولكنها بديل ينوب عن جميع أماكن الدنيا، إنها معْلمة ومُعَلّمة تقدّم على طبق من ذهب دروسا وعبرا في الوجود الإنساني، وتزحزح قناعات الإنسان باستثارة الشك والتأمل لديه ليبلغ اليقين ويفهم سر الوجود، وقد صرح الكاتب بذلك فقال: "أن توجد الصحراء يعني بديهيا حضور كل الأوطان، بل وحضور الدنيا! هذا يعني أن على الناس أن يعلموا مرة واحدة وإلى الأبد أنني لا أكتب عن الصحراء كصحراء، ولكنني أكتب عن الصحراء كاستعارة للوجود الإنساني بأسره"[12].

وتبرز قيمة الصحراء أيضا-في بعدها الوجودي عند الكوني- بما عبّر عنه في إحدى رواياته بقوله: "الصحراء معلم حكيم لم نستمع إليه طول حياتنا، لأننا كنا مشغولين بتنفيذ أوامر النفس التي لا تأمر إلا بالسوء"[13].

تتأسس العلاقة بين الإنسان والطبيعة في أعمال الكوني ومن بينها الورم على ضرب من التلاحم والتمازج منقطع النظير، "فتمتزج الطبيعة بالإنسان، ويندمجان في بعضيهما بعض وكأن الحدود تمحي بينهما فيكون الإنسان منظورا إليه من خلال الطبيعة، وتكون الطبيعة منظورا إليها من خلال الإنسان"[14] ومن أمثلة ذلك المقطع الآتي من الرواية: "يقال إن التنافس بين الواحتين كثيرا ما أدّى إلى نزاعات خطيرة...ولكن لم يحدث ولا مرة أن استغلت "آدري الشمال" حظوتها فاستخدمت ضد جارتها سلاح المياه لتميتها ظمأ والفضل في التحلي بهذه البطولة لا يرجع إلى روح التسامح بقدر ما يرجع إلى روح الأوائل الذين يرون أن منع الماء عن خصم (حتى لو كان أعدى عدو) ليس جرما في حق الناموس الأرضي، ولكنه إنكار للناموس السماوي"[15].

يفصح هذا المقطع عن فكرة جوهرية مفادها أن التنافس حول السلطة محاط بسياج من الاعتراف والتبجيل لوصايا الأسلاف وأقوال الحكماء، فالماء موضوع الصراع في هذا المقطع هو ملك يتقاسمه الجميع ولا يحق لأي طرف مهما بلغت عداوته للآخر أن يمنع عنه سر الحياة (الماء)؛ لأنه إن فعل ذلك تحولت عداوته من طابعها الأرضي إلى طابع أعلى سماوي فكان كمن يرتكب جريمة لا في حق نفسه أو في حق عدوه ولكن في حق النواميس المقدسة منع الماء إذن يجلب لعنة سماوية على من تسول له نفسه ذلك.

وإذا كان الماء في المقطع السابق عنصر إنعاش للواحتين المتصارعتين، فإن عنصر

الإدهاش في رواية الورم كامن في استباق الكوني مآلات تأزم الواقع المعيش في البلدان العربية التي اندلعت فيها ثورات الربيع العربي نستشهد على ذلك مثلا بالنهاية المأساوية لصاحب الخلعة (=السلطة) أساناي، والتي ترمز إلى أفول كل من يحكم بغير عدل ويتجبر بامتلاك السلطة.

"فمهما استفحل التردي وتعاظمت السديمية، فإن السلطة الاستبدادية لا تستطيع أن تحتل مجموع إمكانات المواطنين، ولا أن تعطّلها، إذ تظل هنالك دائما مراكز وعي مناهض، تقاوم ما هو كاتم للأنفاس ومعاد لحرية المواطن وحقوقه والإبداع...يلتقي موضوعيا مع قوى المناهضة والرفض المتطلعة إلى بلورة وعي جديد"[16].

إن ما سطره الكوني في رواية الورم التي يمكن أن تنعت بالرواية/المنعطف يبرز بلا شك القيمة الرمزية التي اكتسبتها بما تضمنتها من أقوال متاخمة لرؤية استشرافية حملت الكاتب وما كتب إلى القمة، فهي "رؤية روائية قادرة على الاستبطان والاستشراف... وإذا كان غنى النصوص ذاتها وإشعاعاتها القوية في اتجاهات متباينة يجعلان القبض على دلالة نهائية لها أمرا يدخل في دوائر المحال، فإن إحدى هذه الدلالات يتمثل في مسعى كاتب عربي لأن يعيد، على طريقته وبخصوصيته، النظر في العالم من خلال رؤية نقدية كاشفة لما يدمّر حياة الإنسان ويسحق وجوده"[17].

ولا يغفل الكوني الحديث عما أسماه : "الخيبة الملازمة لفعل الثورات" ويقصد بذلك ما يترتب عنها من جوانب سلبية تؤزم الأوضاع الراهنة بدل أن تحدث الغاية المرجوة منها (تحقيق العدالة والديمقراطية والعيش الكريم) ومن الإلماعات الدالة على ذلك ما جاء به الكوني على لسان الرسول في الورم حيث يقول:

"نسيتَ حنين هؤلاء إلى التغيير حتى لو جاءهم هذا التغيير بالبلايا بدل العطايا"[18] فلابد لكل تغيير من أن يستجلب معه ما لا يرغب فيه للوصول إلى ما يرغب فيه، وما الصراعات والانشقاقات بين صفوف الثوار داخل الربيع العربي إلا مؤشر على أن نجاح كل ثورة رهين بدفع ضريبة التغيير التي تكون مثقلة بالمحن الحاملة بين طياتها أمل الوصول إلى بعض المنح ذلك أن بلوغ النعيم محفوف بعبور الجحيم، وهو ما عبّر عنه أبو الطيب المتنبي بقوله[19]:

تُرِيدِينَ لُقْيَانَ المَعَالي رَخِيصَةً
وَلا بُدَّ دُونَ الشَّهْدِ مِنْ إِبَرِ النَّحْلِ

ولعله من الإرهاص اللطيف والإيماء الطريف أن يحقق الكوني في روايتة الموسومة بالورم قصب السبق في تعرية الواقع العربي وقدح الشرارات الأولى المنذرة بقدوم ثورات الربيع العربي في سرد يتراوح بين قطبيْ البوح والتكتم بلغة تلميحية ؛ بين بعديْ الإفصاح والكتمان وعلى هذا النحو "شرّح الواقع الراهن بطريقة توحي بأن هناك لهيبا تحت الرماد، وأن خلف السكون الظاهر عاصفة وشيكة الهبوب"[20] وهي العاصفة التي ستجرد الكثيرين من سلطة ملكوها لأزمنة طويلة وعشقوها عشقا أبديا فكانت سببا في هلاكهم وهو عين ما وصفه الكوني بقوله: "لا نهلك إلا بما نحبّ أو بما نملك"[21].

ولكي نطوي دفة الكلام، يلائم التنبيه أن هناك نوعا آخر من الثورات دعا الكوني إلى القيام بها لأنها أكثر تأثيرا وأبلغ أثرا في تحقيق التغيير المنشود نحو أفق مشرق ومنفتح، إنها الثورة الروحية التي ينبغي لكل فرد أن يترسمها ليثبت وجوده كإنسان ولينجح في التعايش مع غيره ويعبّر عن رأيه في حرية واطمئنان. يقول الكوني: "إن هذه الثورات لن تحقق الحُلُم إن لم تتحول ثورات روحية تعيد للإنسان اعتباره كإنسان من حقه أن يقول كلمته لا في نظامه السياسي (الديمقراطي قطعا)، ولكن في رؤيته لحضوره في الوجود أيضا"[22].

خاتمة

إن القراءة المتأنية لرواية الورم تكشف جملة أشياء يمكن تلخيصها كالآتي:

يقدم الكوني في هذه الرواية تصورا جديدا لمفهوم السلطة يواكب تغير أوضاع المجتمعات العربية وما انخرطت فيه من ثورات في ظل تداعيات الربيع العربي وقد رمز الكاتب للسلطة في "الورم" ب "الخلعة " التي ما إن يلبسها "أساناي" بطل الرواية (ورمز الطغيان أيضا) حتى يقع في حبها وتصبح جزءا من جسده وجلده لصيقا به، وبدل أن يسخّرها في خدمة الصالح العام للرعية، وفقا لما تمليه نواميس الشرع والقانون ووصايا الأسلاف أو القدماء من الحكماء، فإنها تستحوذ عليه وتوهمه بامتلاك العالم، فيخالف كل النواميس، مما يدفع الزعيم إلى استرجاعها لأنها منحة مستعارة، بيْد أنه لا سبيل لانتزاعها منه وفصلها عنه إلا بسلخ جلده أي بهلاكه المحتوم. وهكذا فإن هذه "الهبة تخفي بداخلها قصاصا في حين تبدو للبلهاء خلاصا"؛ وفقا لعبارة إبراهيم الكوني في رواية "الورم".

تتميز اللغة التي يكتب بها الكوني بأنها بالغة الرقي والعمق، يزيدها بلاغة سلاستها وكثافتها وموسيقيتها وتنوع استخدام مستوياتها وأساليبها إنها لغة مرنة شيمتها الجنوح إلى الجديد والتجديد، تتعامل مع المتعدد والمفتوح واللانهائي وتطرق كل الإمكانات والممكنات بشكل يدفع نصوص الرواية إلى حدودها القصوى، وينزاح بالكتابة الروائية إلى مدارات بكر غير مطروقة.

تمثل الصحراء-في روايات الكوني عامة وفي رواية الورم خاصة- فضاء بديلا لكل الأوطان، يستمد قوته من شساعته وقساوته التي تكشف للإنسان حقيقة وجوده وتحثه على اقتحام المجاهيل؛ زهدا في الملذات واكتشافا لكنوز الذات، وسعيا إلى تحقيق ضرب من السمو الأخلاقي بموجبه يزهد في ما ملكت يداه ويربح روحه ويقي بدنه وينقذ نفسه من الوقوع صريعا في قبضة معشوقة مميتة اسمها السلطة.

تبرز القيمة الرمزية التي تتحلى بها رواية "الورم" في تضمنتها أقوالا متاخمة لرؤية استشرافية تصل إلى مدارج النبوءة التي لا يمتلكها من الروائيين إلا من نضجت تجربته واتسعت مداركه وتنوعت ثقافته، ويعد إبراهيم الكوني على رأس هذه الكوكبة التي تجعل من الكتابة الروائية هدفا لها في الحياة، تعبر به ذوات الآخرين وتسجل بصمتها على صفحات التاريخ، وتعيد نسج خيوط التجارب الحياتية داخل الواقع المعيش ببلاغة تترقرق في سطور نصوصها في أصفى صورها وأنصعها، وتتوجه بالقارئ نحو غد مشرق أساسه الديمقراطية وحرية التعبير عن الرأي، بعيدا عن كل القوالب الجاهزة، وقريبا من كل ما يمثل الفردي والابتكاري الجديد والمتمرد الطليق..

الهوامش :

* أستاذ باحث، جامعة القاضي عياض، مراكش/ المغرب

1 --لطفية الدليمي، أصوات الرواية، حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 128، دار الصدى، دبي، ط1، يونيو،2015م، ص: 7.
2 - -إبراهيم الكوني، ثوب لم يُدَنَّسْ بِسَمِّ الخياط (متون)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012م، ص: 296.
3 -اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد 4، ربيع 1998م، ص: 233.
4 - - فخري صالح، ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية، مجلة نزوى، ع 16، أكتوبر 1998م، ص: 234.
5 - -سورة البقرة، الآية: 30.
6 - -رسالة يوحنا الأولى (15:2).
7 --اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني، مقال مذكور، ص: 233.
8 --أمل رشيد، قداسة الناموس وسلطته في أدب إبراهيم الكوني (مقال)، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العام الثاني، العدد 11، سبتمبر 2015م، ص: 129.
9 -إبراهيم الكوني، الورم (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص: 31.
10 - -المرجع نفسه، ص: 110.
11 - -جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992، مادة (خلع).
12 --في مقابلة نشرت بجريدة "بوليتيكا" البولندية (بالبولندية) و "بيرنرزايتونغ" السويسرية (بالألمانية)، وأعيد نشرها بالعربية بمجلة دبي الثقافية، مارس 2011م، يستشرف الكوني أحداث الربيع العربي التي كانت رواية الورم مسرحا لها بقوله عن الرواية: "إن الرواية (=الورم) ليست أمثولة أخلاقية، أو وثيقة فلسفية، لإدانة الشهوة إلى السلطة السياسية بقدر ما هي "وصية نفسية" إن صحّ التعبير".ينظر: إبراهيم الكوني، ثوب لم يُدَنَّسْ بِسَمِّ الخياط، مرجع مذكور، ص: 312.
13 - -إبراهيم الكوني، ثوب لم يُدَنَّسْ بِسَمِّ الخياط، مرجع مذكور، ص: 302.
14 - -إبراهيم الكوني، الخسوف، رباعية روائية، الجزء الثالث: أخبار الطوفان الثاني، تاسيلي للنشر والإعلام/ دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1991م، ص: 137.
15 - -أحمد البدري، خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني، الروائية-الرباعية نموذجا، مجلة قصص، تونس، العدد 31، مارس 2005م، ص: 80.
16 - -إبراهيم الكوني، الورم، مرجع مذكور، ص: 62.
17 - -محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجدّد، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 49، دار الصدى، دبي، ط1، مايو 2011م، ص: 23.
18 - -اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني، مقال مذكور، ص: 233.
19 -- إبراهيم الكوني، الورم، مرجع مذكور، ص: 51.
20 - -شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1938م، الجزء الرابع، ص: 4.
21 - -محمد ولد محمد سالم، على الهامش، قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 130، دار الصدى، دبي، ط1، يوليو 2015م، ص:87.
22 - - إبراهيم الكوني، الورم، مرجع مذكور، ص: 58.
23 - - إبراهيم الكوني، ثوب لم يُدَنَّسْ بِسَمِّ الخياط، مرجع مذكور، ص: 322.

القصيدة المغربية المعاصرة: قضايا وإشكالات

فترة الستينيات أنموذجا

د.مها بنسعيد

ظهر الشعر المعاصر في المغرب في نهاية الخمسينيات، نتيجة انفتاحه وتأثره بتجارب متعددة ومختلفة. فانتهج سبيل المغامرة بغاية إعادة المسكن الشعري[1] من خلال ما طرأ على بنياته من إبدالات، فأصبح للتنظيم المحدث فضاء آخر نتيجة تأثره بالمشرق والغرب. مما دفع الشعراء المغاربة إلى تطوير نصوصهم شكلا ومضمونا، باحثين عن أفق مغايرة للتخلص من ضوابط العروض، والقافية، والصور البلاغية، ووحدة الروي، والدعوة إلى التحرر، لبناء شكل جديد يستجيب لمتطلبات التحولات الثقافية والسياسية، التي عرفها العالم العربي والغربي من هنا أصبح البحث عن الشعر المعاصر مرادفا لمعنى الانتماء للزمن والمشاركة في الثورة التي كان المجتمع يتقلب فيها من أجل التحرر[2]. وفي ذلك يكتب محمد بنيس: "وقد انفجر النص الشعري المعاصر بالمغرب من الرغبة الملحاحة في تحطيم نص شعري آخر هو العمودي [...] تجسد فيه الطموح إلى التغيير والتحرر والابتكار ومن ثم استوجب الخروج على تقاليد وقوانين النص التقليدي تخريب قدسية أبدية مزعومة، من خلال استحداث نص شعري مضاد يريد لنفسه أن يستوعب شروط واقع انخرقت أسبابه القديمة، وانقطعت صلاته بشكل أو بآخر مع الماضي"[3].

طرحت حركة الحداثة الشعرية المغربية مسائل عديدة ومختلفة في مجالات الإبداع الشعري. من أهمها قضية شكل القصيدة، إذ لم يعد الشرط الأساسي للشعرية المعاصرة مقتصر على الوزن الشعري، وإنما على عملت جاهدة على ترسيخ مفاهيم جديدة وحديثة لطبيعة العمل الشعري وبناء على ذلك أصبحت للقصيدة المعاصرة سمات خاصة، ولم يعد الشاعر يتقيد بمعيار نقدي معين وهذه هي أبرز الأشكال التي عرفتها القصيدة المغربية المعاصرة.

يعد كتاب ظاهرة الشعر المعاصر مقاربة بنيوية تكوينية لمحمد بنيس الصادر في طبعته الأولى عام 1979، والثانية سنة 1985، والثالثة سنة 2014، وهو في الأصل رسالة جامعية تقدم بها الباحث لنيل دبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، تحت إشراف عبد الكبير الخطيبي أول محاولة لدراسة الشعر المغربي الحديث دراسة ممنهجة أكاديمية معتمدا المنهج البنيوي التكويني حقق الباحث من خلال هذه الدراسة خطوة إيجابية ومتقدمة، في إرساء قواعد النقد العلمي ويمكن القول أن هذا الكتاب هو أولى الكتب النقدية المغربية في الشعر المغربي الحديث في الفترة الممتدة من سنة 1964م إلى سنة 1975م ويرجع الفضل لمحمد بنيس في كتاباته، المنخرطة في حركة التحديث الشعري التي جددت القصيدة المغربية في السبعينيات، مثلما قادت تنظير الشعر إلى التفكير في المسكوت عنه واللامفكر فيه، كما عمل قبل غيره على إعطاء الاعتبار للشعر المغربي المعاصر. فهذه الدراسة متفردة بخصائصها الشعرية والتنظيرية، اعتمدت وجهة نظر ذات معرفة شعرية ونقدية في آن.

تعرض الشعر المعاصر في المغرب، لعدة متغيرات تمثلت في: بنية الوزن، الذي حظي في الكتب القديمة بأولوية خاصة، حيث نجده عند ابن رشيق أعظم أركان حد الشعر[4]. وقد شكل الخروج على تلك القوانين الصارمة رجة كبيرة، من أجل تحطيمها، والتحرر منها أثناء ممارسة العمل الشعري أما القافية فقد أخذت مع الشعر الحديث شكلا مغايرا، فهي لم تبق موحدة كما كانت عليه في الشعر القديم لذا عَدَّهَا محمد بنيس عملية قاهرة لحرية الإبداع[5]. بالإضافة إلى بنية البيت المتميز بالوقفة المتجسدة بصمت أو بياض[6]. هذا الأخير شكل عاملا مهما في تحرر القصيدة المغربية، لما فتحه من إمكانات وطرائق، أمام توجه القصيدة المعاصرة نحو اختيار الممكن الشعري[7].

تميزت القصيدة المغربية المعاصرة بالتخلص من الذاتية والتحرر من قيود القصيدة الكلاسيكية فإرهاصات القصيدة المغربية المعاصرة الأولية بدأت في الأربعينيات والخمسينيات، أما انطلاقتها الفعلية فقد كانت عام 1964 في مجلة أقلام، وغيرها من قنوات التداول من المجلات التي كان لها انتشار وتأثير في توجيه الحياة الفكرية، التي ساعدت على ترويجها ونشرها متبنية في ذلك بعدا حداثيا، تجلى في مظاهر التجديد التي مست المكان النصي واقتراح شكل جديد. تطلعا إلى إكساب هذه القصيدة جدارة حداثية كتلك التي انتزعتها نظيرتها في الآداب الغربية[8]. من خلال استنبات قصيدة بديلة ملائمة لروح الزمن الحديث وإملاءاته، شبيهة بتلك التي خاضها نظراؤهم في المشرق العربي، بأكثر من عشر سنوات وعلى شاكلة مغامرة نظرائهم المشارقة، بل ومثل أي مشروع يسعى إلى التجديد التطوير[9].

سعت مجلة دعوة الحق إلى تكريس أحد أعدادها للدعوة إلى خلق نهضة فكرية وثقافية بالمغرب كانت هذه المواضيع مدار الكتابات منذ سنة 1961م، وهي السنة التي أنشئ فيها اتحاد كتاب المغرب العربي، وعَدّتْهُ مجلة دعوة الحق بادرة طيبة تنبئ بخير عظيم لمستقبل الثقافة بالمغرب، فقد كانت هذه المجلة المنبر الوحيد قبل ميلاد مجلة آفاق عام 1963م، التي شكلت بدورها منبرا تقدميا وحاملا لواء شعر الشباب، فقد كان الشعار إلى الأمام التي افتتحت به مجلة آفاق أعدادها أكثر من دلالة، إذ عكست مقالاتها بوضوح، تبنيها للاتجاه الحديث. والدعوة إلى النظر في هذا الأدب المغربي الناشئ المتمثل في نظر عبد اللطيف خالص: "حركة أدبية فنية، تبشر بنهضة تخرج الأدب من طور الجمود والضعف غير أن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن مجلة آفاق التي جاءت لتأبى طموحات الشباب (الاتجاه الحديث) ظلت على المستوى الإبداعي تصالح بين النمطين العمودي والحر[10]" من هنا فقد شكلت هاته المجلات بأعدادها، المتبنية للاتجاه الحديث بداية أولى للتحديث الشعري ورغبة ملحة في التجديد.

أفرز الواقع الشعري ثلة من الشعراء، حاولوا أن يؤسسوا تجربة شعرية خاصة، لها قوانينها الفريدة، مسجلين في ذلك خروجا نسبيا على الموروث الشعري ابتدأت المغامرة في المتن الشعري المغربي المعاصر مع جيل الرواد، الذي بدأت ملامحه تظهر مع أحمد المجاطي، ومحمد الخمار الكنوني، ومحمد السرغيني، ومحمد الميموني، وعبد الكريم الطبال، وأحمد الجوماري، وأحمد صبري، ومالكة عاصمي، وعبد اللطيف اللعبي، ومصطفى النيسابوري... معلنين تمردهم عن نمطية العمود الشعري، منادين بدلالة المضمون الجديد." هذه الأسماء كان لها دورها المتعين والأساسي في إطلاق- تركيز- المشروع الشعري الحداثي بالمغرب ضمن ممكناته الكتابية والتعبيرية المفتوحة ومعيقاته التصويرية والأدائية سواء بسواء[11]" فكان أن أسفرت فترة الستينيات، عن قصائد ودواوين تعد العناوين الأولى في متن الحداثة الشعرية المغربية[12]. وهي في حقيقتها تعتمد على التقليد تارة وعلى المغامرة تارة أخرى، وإن كانت في الحالتين ما تزال في فترة مخاض على كثرة ما فيها من عطاء يمثله سيل الدواوين التي يصدرها شعراء عديدون[13]. بالرغم من أن كوكبة هذا الجيل مازال إنتاجه الشعري منشورا في الصحف والمجلات ولم يطبع إلا بعد الثمانينيات.

اعتمد الشعراء المغاربة في كتاباتهم الواقع اليومي، الاجتماعي، والسياسي، مفيدا من التحولات الشعرية في المشرق العربي مما مكن الشعراء المغاربة من ترسيخ قصيدة مغربية مقتحمة للحدود، ومنفتحة على غرابة اللغة، متبنية جرأة التجريب وضرورة إعلان الانتماء للحداثة الشعرية، مما ولد انفصالا نسبيا بين الشاعر والقارئ على أن الانفصال الضروري، هو الذي سمح بممارسة حق رؤيا مغايرة في الوجود فكان لابد من هذه الانطلاقة المحملة بمفاهيم جديدة متحررة، من أسر الموروث التقليدي. هذه الحركة التحديثية جاءت متأخرة بالمقارنة مع القصيدة المشرقية، التي ظهرت عام 1947م، مع نازك الملائكة (بقصيدتها الكوليرا) وبدر شاكر السياب (بقصيدته هل كان حبا) انطلقت (القصيدة المغربية الحديثة) بعدما أحست بالرغبة من مواكبة المشرق العربي. ففي الوقت الذي انبثقت فيه حركة الشعر العربي المعاصر في المشرق، كان المغرب يقف على عتبة الرومانسية، في ذلك يكتب محمد بنيس: "إن تأخر ظهور القصيدة المعاصرة بالمغرب عن المشرق العربي أمر لا يرقى إليه شك وقد كان هذا الظهور

المتأخر خاضعا لشروط ذاتية وموضوعية، هي التي مثلت دور الحسم في وجود هذا التأخر الزمني الذي أحدث عند الشعراء المغاربة شعورا بالذنب إزاء إخوانهم المشارقة، كما زاد في تعميق الإحساس بالتأخر تجاه المشرق، خاصة أن الشعراء المعاصرين بالمغرب لم يقوموا بطفرة نوعية تسمح لهم بالمشاركة في حركة الشعر العربي المعاصر[14]" ومن هنا يؤكد محمد بنيس أنه بالرغم من التأخر التاريخي الذي عرفه الشعر المعاصر في المغرب، إلا أن عمل على تحقيق إيجابيات وهي:

• مساهمته الفعلية في تقويض أسس الفعل الشعري التقليدي سواء كان تقليديا جديدا أم رومانسيا؛

• تجذير الوعي بضرورة بناء قصيدة عربية معاصرة. هذا التأخر التاريخي نتج عنه الاقتناع بأي دراسة وافدة من المشرق. بسبب الظروف السياسية والحضارية التي عاشها المغرب.

اهتمت هذه المحاولات الشعرية بظهور الشاعر المشرقي أو الغربي في القصيدة المغربية المعاصرة، بدلا من ظهور الشاعر المغربي[16]. وهي ظاهرة حسب عباس الجراري على الرغم من التبريرات التي قد تطرح حولها، تدل على عدم القدرة على امتلاك الوجود[17]. إلا أن الجانب الفني من هذه الكتابات ظل في الغالب الأعم، نسجا على منوال الغير، نستثني من ذلك النماذج التي كتبها كل من: أحمد المجاطي، ومحمد السرغيني، ومحمد الخمار الكنوني، الذين يعتبرون بحق، قمة القصيدة المغربية المعاصرة خلال فترة الستينيات، نظرا لاجتهاداتهم في منح القصيدة المغربية المعاصرة نكهتها الخاصة وطعمها المتميز على المستويين معا المضموني والشكلي هذا الانتساب التأسيسي للقصيدة المغربية المعاصرة لكل من المجاطي، والسرغيني، والكنوني أصبح عادة تاريخية برهن على صحتها محمد السرغيني على الشكل التالي:

● أن هذا الثالوث هو الأقدم عهدا في المغرب بممارسة الكتابة الشعرية العربية بالمفهوم المعاصر؛

● السباق إلى بث القيم الجديدة الشعرية في المغرب مستمدا إياها من تفاعله مع حركة التجديد في الشرق والغرب إما عن طريق الترجمة أو النشر؛

● عرف تدرجا تصاعديا في سيرورته الشعرية؛

● جمع في معرفيته الشعرية بين البعدين الأصيل والمستورد[18].

كانت هذه الفترة علامة مضيئة وتحول على مستوى الرؤيا والأسلوب بدواعي التغيير، وتأسيس حركة شعرية مغربية حديثة على مستوى الشكل والمضمون، فقد كانت كتاباتهم غير خاضعة لمنهج معين، أو تصور خاص بهم، بقدر ما كان تكرارا واجترارا لما حدث في الشعر العربي وفي ذلك يكتب عبد الله كنون: "والقضية لا تعدوا أن تكون تجاوبا مع ما حدث في الشرق العربي مع التخفف من قيود العروض القديم، واعتماد التفعيلة أساسيا لبناء بيت الشعر الحر، سواء انفردت أو تعددت لجعل الفكرة أو المعنى أو موضوع القصيدة بتعبير آخر، هو المتحكم في عملية النظم لا العكس[19]" ذلك أن شعراءنا لم يجدوا تجارب سابقة حديثة، الشيء الذي دفعهم اضطرارا للاعتماد على تجارب غير مغربية، فكانت النتيجة أنهم جنحوا إلى تقليدهم أحبوا أو كرهوا"[20].

مارس الشعراء المعاصرون في المغرب، قراءة متون التجربة الشعرية العربية المعاصرة. من خلال روادها الذين قامت هذه التجربة على أكتافهم مثل: بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس... ثم فيما بعد شعراء المقاومة الفليسطينية، وفي طليعتهم محمود درويش، وسميح القاسم مما انعكس على بعض نصوص الشعراء المعاصرين بالمغرب وأعادوا كتابة المتن الشعري العربي المعاصر في نصوصهم ؛لأن التجربة الشعرية المعاصرة بالمغرب امتداد للتجربة العربية وصدى عميق لها بالمغرب.

تميزت الفترة الستينية بحضور خمسة مهرجانات، شكلت بدورها محطة أساسية لتأمل القصيدة المغربية المعاصرة إذ أقيم أول مهرجان للشعر المغربي بمدينة شفشاون عام 1965م دعت إلى عقده أصدقاء المعتمد أيام 10-11-12 شتنبر شكل المهرجان مرحلة تسجيل انطلاقة قوية وواعية لجماعة الشعراء، ومن غير قصد كانت قصائدهم التي شاركوا فيها في المهرجان تتصف بالالتزام[21]. أما بالنسبة للقصائد التي ألقيت في المهرجان فقد كانت تمثل التيارات الرئيسية الثلاثة في الشعر الكلاسيكي والشعر الثوري. ومن هنا فقد كان جمهور الشعر في المغرب أكثر حماسا للشعر المعاصر، بعد أن كان معسكر التقليد معززا، بدأ كيانه يتصدع والعلة في ذلك، أن الشعر القديم استنفذ كل طاقاته في التعبير عن مواضيع فاتها الركب[22].

إن ما كتب عن شعرنا المعاصر في فترة الستينيات، قليل جدا باستثناء بعض المقالات المنشورة في المجلات الثقافية، التي كانت تنشر آنذاك في تلك الفترة، ومحاضرات عبد الله كنون التي ألقاها في معهد الدراسات العربية في مصر، ثم جمعت في كتاب تحت عنوان أحاديث عن الأدب المغربي الحديث المنشورة عام 1964. فضلا عن المقدمة التحليلية والنقدية التي صدر بها محمد الحبيب الفرقاني ديوانه نجوم في يدي[23]. وقد جاء هذا الوعي أو الانطلاقة الأدبية الأولى الصحيحة، كما سماها أحمد المجاطي بتأثير من النهضة في الشرق العربي، والاطلاع على المذاهب الحديثة أما الانطلاقة الصحيحة أو الخروج الثاني فقد جاء مع جيل السبعينيات، الذي أتى برؤيا جديدة ونقدية متأملة مختلفة عما سبقها، بتبنيه مغامرة النقد، والسؤال، وجرأة التجريب، في بناء طرائق شعرية جديدة فكان البحث عن التجريب لمواصلة رهان التجديد وخصوصية القصيدة المغربية، رافضين كل اجترار، أو إحياء، أو تقليد، ممارسين الكتابة وفق شروطها الحديثة. ونلمس ذلك عند كل من محمد بنيس، وعبد الله راجع ومحمد بنطلحة وغيرهم.. باحثين عن أشكال لا مستقر لها، منتهجين طرائق غير مألوفة في التصورات الشعرية السائدة، وكذلك الخط المغربي، والشروع في مغامرة بناء قصيدة تبحث عن نموذج لها في المستقبل لا في الماضي[24].

وتأسيسا على ما سبق، فقد كانت فترة الستينيات علامة مضيئة وتحول على مستوى الرؤيا والأسلوب، بدواعي التغيير وتأسيس حركة شعرية مغربية حديثة على مستوى الشكل والمضمون، متجاوبة مع نظيرتها في الشرق والغرب. بظهور ثلة من الشعراء المغاربة الذين عملوا على تأسيس تجربة شعرية جديدة مختلفة عن سابقتها، تعد الأولى في الحركة الشعرية المغربية. مسجلين في ذلك خروجا نسبيا على الموروث الشعري، معلنين تمردهم عن نمطية العمود الشعري. كما ارتبطوا بأحداث عصرهم وقضاياه وانفعلوا معها.

الهوامش :

1 - محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر،ط 1996،2،ص،5.

2 - يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي،الجزء،II،دار توبقال للنشر،ط.2006،1،ص،50.

3 - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر،مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت-لبنان،ط1، 1979،ص:ص،47.

4 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،تحقيق، د.محمد قزقزان، دار المعرفة،بيروت-لبنان، ج I،ط.1، 1988،،ص،268.

5 - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر،مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت-لبنان،ط1، 1979،ص،67.

6 - المرجع السابق،ص،54.

7 - يوسف ناوري،الشعر الحديث في المغرب العربي،الجزء،II،دار توبقال للنشر،ط.2006،1،ص،53.

8 - بنعيسى بوحمالة، الشعرية العربية(1947-1997) أو طريق القصيدة إلى حريتها، مجلة البيت، العدد 3، شتاء 2002،ص،71.

9 - بنعيسى بوحمالة، القصيدة المغربية المعاصرة:عن حداثة متنامية وواعدة، مجلة البيت،العدد 8،44ربيع 2004،ص،78.

10 - أحمد العجاج، الشعر المغربي الحديث بين الأديولوجيا ومفهوم الحداثة،إشراف عباس الجراري، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط(1987-1988) ص،56-57.

11 - بنعيسى بوحمالة، عن تغاضض النقد، مجلة علامات، العدد2003،19،ص،21.

12 - بنعيسى بوحمالة، القصيدة المغربية المعاصرة:عن حداثة متنامية وواعدة، م،س، ص،79.

13 - عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830 م إلى 1990 م،منشورات نادي الجراري-11-، مطبعة الأمنية،الرباط،ط.1997،1،ص33.

14 - محمد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوبة تكوينية، م،س، ص،307.

15 - المرجع السابق:ص،308؛

16 - عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة،بنية الشهادة والاستشهاد،الجزء،II،عيون المقالات،الدار البيضاء،ط.1988،1،ص،12.

17 - عباس الجراري، الشعر المغربي في مرحلة النهضة، المناهل،السنةIII،العدد 5،مارس،1976،ص، 107.

18 - محمد السرغيني، خصوصية القصيدة المغربية، مجلة بصمات،العدد،1-3، 1990،ص، 90-91.

19 - عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، معهد الدراسات العربية العالية، دار الثقافة، القاهرة،ط.1964،1ص،174.

20 - -عبد العالي الوزاني، دراسات حول الأدب المغربي الحديث2، دعوة الحق،السنة الثامنة، العدد،4،فبراير،1965،ص،75.

21 - محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، م،س، ص،440؛

22 - أبو سعد، ثلاث أيام للشعر في شفشاون،إلى أين يتجه الشعر المغربي المعاصر،الملحق الثقافي لجريدة العلم، العدد الرابع عشر،27 شتنبر1968،ص5.

23 - حسن الوراكلي، موجة الشعر الحديث بالمغرب، دعوة الحق، العدد الثامن، السنة العاشرة، يونيو1967،ص، 115.

24 - محمد بنيس، الشعر المغربي الحديث والقراءة العاشقة، بصمات، العدد 1990،I،ص،57.

أغنيات الخريف الأخيرة

تحليق واعٍ في فضاء رومانسية عذبة

فرج مجاهد عبد الوهاب

يجنح الشاعر (حمزة قناوي) في قصائده التسعة عشر التي ضمها ديوانه (أغنيات الخريف الأخيرة) إلى الطبيعة، والارتماء في أحضانها واحتضان من أحب في تجاويف نفسه المنغلقة على الهم والإحساس بالفقد فيجد في أفياء الطبيعة ما يعوضه عن إحساسه الذي يتشظى على أعتاب تجارب وجدانية لم تمنحه غير الشكوى والإحساس بالوحدة، فكان الخريف بدلالاته ورموزه معادلاً موضوعياً لمعاناته الوجدانية التي عاشها مع من أحب، ولم يكن مآل الحب إلى اكتمال الربيع المزهر وإنما جرته إلى خريف أجرد كانت الرومانسية الهادئة والهامسة والحزينة في الوقت نفسه مستراح نفسه، استطاعت لم آلامه وجمع أشواقه، واحتضان أحزانه في عبق نصوص شعرية قطعت شوطاً كبيراً على طريق التحرر من الصور الكلاسيكية وإخضاعها لما يحس ويعاني، فانسابت نصوصه من خلال دوائر عدة حركت نصوصه ودفعته إلى التعبير بإحساس مرهف جعلت الدوائر تتمايز فيما بينها لتفرز دوائر القصائد المعنية بالوجدان وأخرى بالحبيبة الغائبة ثم دائرة الموت، وإضافة إلى الدوائر الوصفية التي شكلت محركاً لانفعالاته التي تدخله في صمت العيون والرحلة في تيهها، وكلها دوائر شكلت معيار القصائد:

الفني والتقني التي اشتغل عليها مبدعنا برهافة الحس ورقة الإحساس وقد تنامي ذلك على قوائم صور شعرية لم تخل من أناقة ودقة في الوحدة التي ضمت لواعج القلب، وصورة الوجدان، حيث ينتصب نهر الحلم أغاني لمحاسن من أحب، فتنساب الصور الوصفية تعانق العينين والشعر والوجه والكفين والصدر وقامتها الحلم وقد أشرعت في مدى الريح سامقة تتمايل بين الورود إذا مر بالسنديان نسيم، والملفت في هذا النص الذي امتد على خمسين سطراً امتزاج الموصوفات الجسدية بالموصوفات الطبيعية.

لعينيك هذا النهار المضيء الذي راوغته النجوم

الشعر: حدائق يغفو عليها المساء

الكفان: غصون تتدلى الورود الندية منها

الصدر: بساتين تهفو إلى لمسة

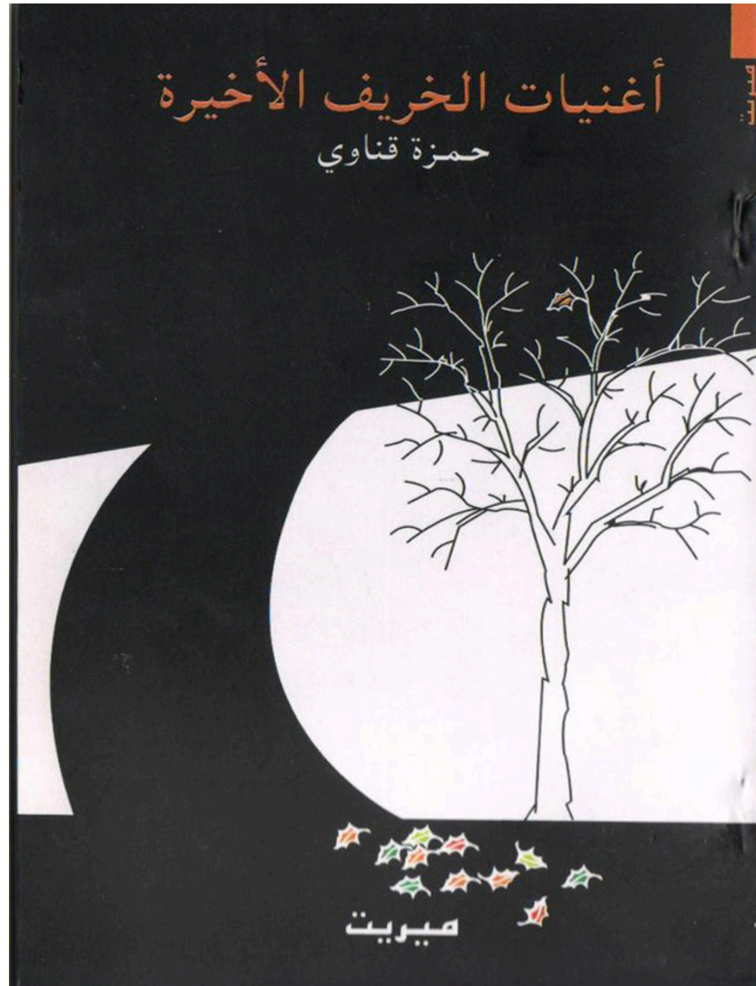
القامة: أشرعت في مدى الريح .

لقد كان التماهي بين موصوفات الجسد مع الطبيعة إغراقاً متناغماً مع الطبيعة الأم.

هذا الغناء الرخيم
لخطوك... مر السحاب على الريح
إن تعبري في مداي
وتمضين أمنية لا تُقيم
لماذا لك الكون روضُ بهي
تظلين في عمق هذا الفؤاد نهاراً
يضيء ليالي أساهُ
إذا أوغل الليل في القلب ...
مد حصار الظلام البهيم!
تظلين رقية عشقي التي...
تُرجع الفرح للقلب
والضوء للعين
تملأ روحي غناء
إذا لفها حزن هذا الزمان الأليم)
ص:8

في رحلته في تيه العيون يضعنا أمام لوحة فنية لم تخل من اللوعة المتماهية مع سلبيات موجودات الطبيعة كالسراب وهجير الصحراء والتيه، والظلمة وهو في سؤال قلبه عن الفردوس الممدود في واحات المتعب المنكود إن كانت عيناها تبعث الدنيا أم سيظل سجين اللوعة؟

في هذا الملكوت المشرق
هل تبعث عيناك الدنيا
بفؤادٍ في اللوعة يغرق؟
أم أن الحلم يراودني...
...وهماً والوعد مدى مغلق؟
هل أدخل آفاق النرجس
أم ألقى في اللهب الأزرق؟
الحيرة أكبر من نأيي...
أو قربي في هذا المأزق!
من يملك أن يرشد من ضل..
طريق العتق..فلم يعتق؟!) ص:17



المرأة بمحاسنها المتماهية مع الطبيعة إنما يجسد الجمالي الرابط بين الجمال الجسدي المادي والجمال المعنوي في رموز الطبيعة ليبرز جماليات المرأة في توصيفات جمالية متنوعة جعلها وحياً للطبيعة لتبقى المرأة وعداً لا يتحقق وسراباً مخادعاً، ومن هذه البنى التناولية كانت قصائده إلى الحبيبة الغائبة حيث ابتدأ بلوعة الغياب

ما الذي تبقى الآن في فؤادي من غيابك؟
ما الذي تمنحه لي الأشياء حين تحيطني وحدي..؟
الوجوم ص:22

ومن مر الإحساس بالغياب يتولد الحنين إلى الذكريات، الحنين إلى دفعة من ضيائها تغمر الظلام، إلى شرها الذي راح يداعب النجوم البعيدة

كنت أبحر في ذلك الحلم وحدي على حافة النهر
حين أفقت..
فسالت دماء الحنين) ص:24

دماء الحنين ودموعه دفعته لأن يبحث عن أطيافها في قلب المدينة متسائلاً بعمق الأسى ووهج احتراق الحنين، فيصرخ:

فمتى ترجعين إلى
عسى الليل ينزاح عن كاهل القلب
تسطع شمس المحبة من ناظريك
ليُطوى ظلامي البهيم ص:26

وتبقى المدينة بشوارعها المتداخلة وبإسفلتها وحديدها ورخامها في ذاكرته مرتبطة بإيحاء الحبيبة حيث الصمت لا يعني السكينة ولا يعني الجفاء؟

في أغنيات الخريف الأخيرة القصيدة التي حملت عنوان الديوان تماهٍ في الفصول التي لها علاقة بالحب والقلب والحبيبة ومن ثم موجودات الطبيعة والربيع المتراقص على عشب عينيها فيدعوها لأن تقبل ففي إقبالها إشراقة الحب في مقلتيها:

أقبلي ..
لا تطيلي الوقوف على ساحل الصمت والحزن
تستمطرين التحسر فوق ربوع السنين التي أدبرت
لن يعيد الأسى الحلم
لن يرجع الحلم إلا نهوضك من ذل هذي النهاية
كي تمنحيه بهاه
تعيديه من صمت هذا الظلام
ليرفل في أغنيات النهار ص:47

في وحدة الموت: يضعنا الشاعر أمام ومضة شعرية متألقة تحت عنوان (الموت في صور) يقول فيها :

مضاءة مشاهد الدموع والعذاب
مضاءة مشاهد الغياب
...في الظلمة التي تلف أفق الذاكرة
تطلُ من كهوفها العميقة الظلام
تطل في ارتياب!
وتنبري مسافرة
فتشعل الفؤاد في مسافة الذهاب والإياب!) ص:53

ويطلق آهة مخنوقة حزناً على أبيه الذي صادق المرض، ولم يعرف السأم ولم يترك العمل حتى انشق الأفق عن سيارة تسابق الرياح فكان موت الأب في مقودها:

حينما مضى إلى العمل
مضى ولم يصل!
فالموت في الطريق كان لاح كالعقاب
وانقض في شراسة عليه بغتةً
هناك حين انشق المدى

وأقبلت سيارة تسابق الرياح
(الموت في مقودها يطل)
مضت تفر حين خلفته بالطريق
وجهاً يعانق الردى
ومقلتين تنظران للفضاء في ارتعاب
ص:55

الموت حالة تصاحب المبدع ولا يتركه وكأنه يطل في السماء دائماً

الموت لا يغيب كلما النهار غاب
وكلما يفاجئ الحنين قلبي الذي يئن
في عذابه المقيم
إلى أولئك الذين مضوا مغادرين
في رحلة دروبها بلا إياب ص :58

الإحساس بالفقد والوحدة والليل الذي ينزف السواد، قواسم مشتركة في قصائد الديوان الحافل بالنبرات التشاؤمية وكأن الموت خلف لحظة الرحيل الذي لا يعني الموت فحسب وإنما ذلك الرحيل الذي تأخذ دروبه من أحب الشاعر لتتركه مع آهاته وذكرياته ومناجاته الدائمة وصورتها التي همست بالوداع .

ها أنت ترحلين
فيرحل الوجود خلف خطوك الذي يشده المدى
لينصُب الحنين لي مشانق الأسى
وأنت في غلالة الغروب تختفين
وقد مضى يشده الوثاق للعذاب
وها هي المباهج التي أحيا مواتها
اللقاء في دمي
تغتالها على شواطئ الرحيل لحظة الغياب) ص: 70

ونظرة إلى عناوين قصائد الديوان تضع بين أيدينا مفاتيح مهمة، لسبر عوالم ذلك الشاعر المسكون بالأسى وإحساس الفقد والحرمان والمبتلي دائماً بالرحيل (الرحلة في تيه العينين، ص:15 – تتيهين اختيالاً فوق حزني، ص:39 – الليل والوداع، ص:67 – الموت خلف لحظة الرحيل، ص:71، ثم الموت (الموت في صور، ص:53 – الموت خلف لحظة الرحيل، ص:67، ثم يأتي الصمت (الصمت في مدينتي، ص:53، الصمت والعيون، ص:71) وأما القصائد الأخرى لم تكن بعيدة عن مضمون المفاصل السابقة (فلتعذري الغياب، ص:-11 قصائد إلى حبيبة غائبة، ص:19 – بقايا دموع ص75) وكلها عناوين كاشفة وعتبات مفضية إلى الحالة والإحالة التي هيمنت على الشاعر وملكت حواسه وإحساسه: مما قاده إلى ضفاف الرومانسية التي تبدت في شعره وهو مندمج طواعية مع مفاصلها (الغيوم – الحدائق – المساء – النصوص، البساتين – الريح – الورود – الفجر – الظلام – الضباب – الخريف – الربيع – الغابات) وغيرها كثير من مفردات الطبيعة التي تكرر بعضها أكثر من مرة في أكثر من قصيدة ومقابل تلك المفردات نهضت مفردات أخرى حملت هواجس الشاعر ومخاوفه وهمومه (الحلم – الغياب – الروح – التيه – الرحيل – الموت – الحنين – الحزن – المنى) وكلها مفردات معنوية اندمجت مع مفردات الطبيعة في وحدة توصيف:

أ – جماليات جسد المرأة
ب- لوعة الغياب
ج – نشوة اللقاء
د- وحشية الموت
هـ- هيام الروح
و – مرارة الحنين

لتشكل هذه الوحدات لوحات شعرية رومانسية كشفت بتلقائية عن ملامح تجربة شعرية نسجت منوالها على قوائم صور فنية وإن بدت قاتمة محزنة إلا أنه من وهج الألم يتألق الإبداع ويمضي في لوحات فنية لم يكن يعرقل من حركة انسيابها الفني غير تلك الأسطر الشعرية التي طالت حتى كادت أن تفقد شعريتها وتحولها إلى مجرد ملفوظية وصفية وتقريرية وهذا ما نجده في قوله (إن طال.. إني تعبت من تفقد المدى هناك في الضباب) ص:11

(وليت كنت قد بحثت عنه في انطفاءة العيون بيننا) ص:12

(والمروج الخضر تضحك حين تنطلقين حافية على أعشابها) ص:21

(ولكن هذي المدينة كانت تمور وتشتعل حولي مثل الجحيم) ص:25

ومثل هذه الدفعات الشعرية الطويلة نسبياً نراها في الصفحات (27-28-33-35-42-43-50-57-62-81-87) مثل هذه الدفعات الشعرية الطويلة تضعف إيقاع النص الشعري وتأخذه إلى آفاق النثرية، ولذلك كان بالإمكان تقسيم الدفعة وتوزيعها على أكثر من سطر حتى تبقى محتفظة بألقها الشعري المتقد.

ومع ذلك تبقى تجربة مبدعنا حالة شعرية متوثبة يكفيها فخراً أنها كتبت بلغة عربية فصيحة بعيداً عن عبث خطابية الشعر العامي.

وهذا ما يجعل تجربة شاعرنا نوعاً من الاشتباك مع الذاكرة الشعرية المبدعة حيث التوصيف والتشكيل ورسم صورتها وبالتالي اقتحام التجربة على مقاربات اندمجت مع الطبيعة ومفرداتها المادية وما أفرزته من إحالات معنوية من خلال مفاصل الموت والرحيل والغربة والشوق وهذا ما يؤكد على أن نصوصه قد نجحت في التعبير عن احتياج فعلي لاندماج الوحدات جميعها في وحدة الهم الإنساني المحمول على أجنحة نصوص شعرية متكاملة كانت الرومانسية متكأها ووسيلتها إلى الفيض الشعري الأنيق والمتألق.

الدبلوماسية الليبية في القرن الثامن عشر

عبد الرحمن آغا البديري (1720-1792م)

محمود المهدي الغتمي

قَدّم المؤرخ الليبي العصامي المرحوم محمد مصطفى بازامة (1923–2000م) عشرات المؤلفات للمكتبة التاريخية الليبية، منها هذا الكتاب الذي وثّق فيه سيرة دبلوماسي طرابلسي عاش في القرن الثامن عشر، وصَدَر سنة 1973م تقريباً عن مكتبة قورينا للنشر والتوزيع ببنغازي.

عَرَّف المؤلف في الفصل الأول ببدايات الوجود العثماني في ليبيا، مُذكراً بأن عدد العثمانيين آنذاك لم يكن كبيراً، بل كانوا فئة قليلة، يحكمون البلاد اعتماداً على نفوذ الإمبراطورية العثمانية وسطوتها العسكرية، وكان للانكشاريين "فرقة من الجيش العثماني" دور رئيس في فرض هذه الهيمنة داخل البلاد .

ثم جاء دور القولوغلية "الكورغلية" الذين تكاثروا بمرور الزمن حتى أصبحوا قوة ضاربة يُحسب لها حسابها، ولكنهم كانوا يتعرضون للتهميش من جانب العثمانيين بحكم وضعهم الاجتماعي، كونهم من نسلٍ هجين نتيجة زواج الجند الانكشاريين من النساء المحليات، فلم يسمحوا لهم بتقلد المناصب القيادية في الدولة،ومنعوهم حتى من السكن داخل أسوار قلعة طرابلس خوفاً من انقلابهم في أي لحظة، واستمر القولوغلية في تنظيم صفوفهم إلى أن وصل أحد أفرادهم،وهو أحمد القرمانلي إلى السلطة سنة 1711م .

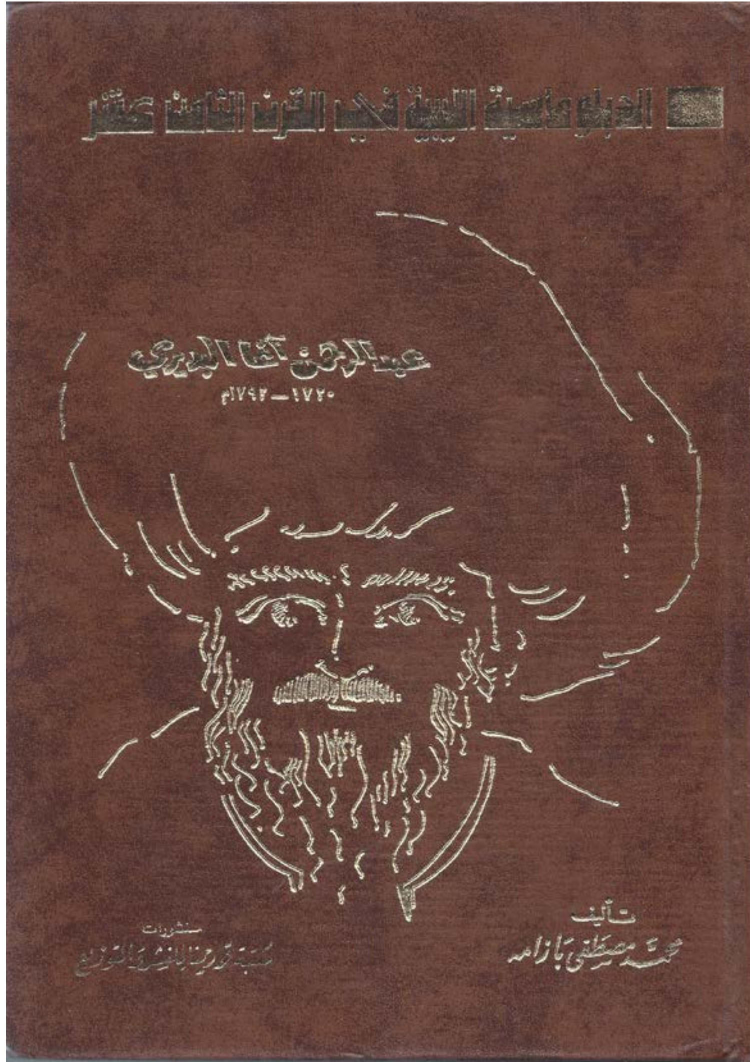
ومن الجدير أن ننوه هنا بأن المؤلف يستخدم أحياناً عديدة في كتابه اسم ليبيا ليدل على ذلك النطاق الجغرافي الذي تشغله اليوم، مع أنه منذ بداية الوجود العثماني في طرابلس سنة 1551م كان الاسم المعروف هو طرابلس الغرب واستمر ذلك إلى بعد بداية الاحتلال الإيطالي.

تَحدَّث المؤلف أيضاً عن الموقع الجغرافي المهم لليبيا، وأنها تُمثل دور همزة الوصل بين مشرق العالم العربي ومغربه، ويُحدد المؤلف أقدم نص مؤكد للعلاقات التجارية بين ليبيا والدول الأوروبية بسنة 1236م،وهي الاتفاقية التي عقدها الأمير أبي زكريا يحيى مع جمهورية جنوا الإيطالية، وتتضمن الاتفاقية خمس عشرة مادة،مدتها عشر سنوات،وكان ابتعاث أول ممثل دبلوماسي ليبي إلى الخارج في مهمة عمل في سنة 1719م عندما أوفد محمد خوجة إلى البلاط الفرنسي في عهد أحمد باشا القرمانلي.

● ليبيا_ وضعٌ خاص

يُسهب المؤلف في الحديث عن ليبيا إبّان العهد القرمانلي ووضعها في القانون الدولي، فطوال فترة الحكم القرمانلي كانت البلاد تتمتع بوضعٍ خاص، فهي من ناحية تعدّ مستقلة عن الباب العالي استقلالاً تاماً من الناحية الإدارية و السياسية، ولا يحتاج الحاكم في ليبيا سوى لفرمانٍ من السلطان العثماني يُكسبه الشّرعية عندما يتقلد الحكم، ثم يبدأ في ممارسة مهامه بمعزلٍ عن الحكومة العثمانية في كل شيء، فمعظم الدول الأوروبية يوجد لها قناصل في طرابلس، كما يوجد لها بالطبع سفراء في اسطنبول، والغريب في الأمر أنه لا يوجد أي تنسيق بين أولئك السفراء وهؤلاء القناصل من أي نوع، مما يدل على أن ليبيا كانت تتمتع باستقلال في سياستها الخارجية، وفي الوقت نفسه لم تقم أية دولة برفع درجة تمثيلها في ليبيا من درجة قنصل إلى سفير، وهذا يدل ضمناً تبعية ليبيا للحكومة العثمانية.

وبما أن السلطات القرمانلية كانت تمارس عملها وتبني علاقاتها الخارجية باستقلالٍ وسيادةٍ تامة، فإنها سمّت ممثليها لدى الدول الأخرى بالسفراء، فكان يجتمع



في احدى العواصم الأوروبية مثلاً سفير الامبراطورية العثمانية من ناحية، وسفير الدولة القرمانلية من ناحية أخرى في الوقت ذاته، وهذا وضعٌ محير من الناحية القانونية،فالمفروض أن السفير العثماني يُمثل جميع الولايات العثمانية، وليبيا كانت جزء منها بطبيعة الحال؛ ولكن هذا هو الوضع القانوني الذي فرضه القرمانليون في الواقع على باقي الدول، ويشكك المؤلف في أنه كان لليبيا سفراء يمثلونها في الخارج قبل بداية الدولة القرمانلية سنة 1711م، ويُرجح بأن ايفاد ليبيا لممثليها الدبلوماسيين مر بمرحلتين :

المرحلة الأولى: بدأت في عهد أحمد باشا القرمانلي عندما أرسل أكثر من مبعوثٍ غير مقيم إلى بعض الدول لعقد اتفاقيات،أو التفاوض في مسألةٍ ما .

المرحلة الثانية: وهي مرحلة التمثيل الدبلوماسي المستمر، وكانت قد بدأت في عهد علي باشا القرمانلي سنة 1755م عندما أوفد سفراء مقيمين لدى بعض الدول .

● عبدالرحمن آغا البديري

يبدأ المؤلف في فصله الثاني بالتعريف بالشخصية الرئيسة التي يدور عليها موضوع الكتاب، وهو الحاج عبدالرحمن آغا البديري، وبسبب ندرة الوثائق المتعلقة بشخصيته لم يتمكن المؤلف من الجزم بأصوله وجذوره،هل هو من أصولٍ ليبية وطنية؟ أم أنه من أصل قولوغلي جاء جده مع طلائع العثمانيين الأول إلى طرابلس؟،ويُرجح المؤلف حسب بعض المصادر أن عبدالرحمن آغا. من أصولٍ ليبية، حيث إنه لم يكن يتحدث لغة غير العربية، وأن أسرته كانت من الأسر الكثيرة العدد، ولها أملاكٌ واسعة في طرابلس.

وحاول محمد بازامة أن يبحث عن نسب وأصل الحاج عبد الرحمن آغا البديري، ورجّح أن يكون من عائلة آغا من مدينة جنزور غرب طرابلس،أو من عائلة أخرى تحمل اللقب نفسه من مدينة الزاوية، ونفى أن يكون هذا اللقب-ومعناه في اللغة التركية رتبة عسكرية تعادل رتبة عقيد في اللغة العربية- أي صلة بشخصية عبد الرحمن، فهو شخصية مدنية بامتياز، ولذلك يعتقد بأنه لقب موروث، ثم بحث أيضاً في لقبه الثاني "البديري"(1) وهو لقب يوجد في ليبيا في أكثر من مدينة.

قدّر المؤلف مولد عبدالرحمن البديري بالعقد الثاني من القرن الثامن عشر، وذلك لغياب الوثائق التي تحدد تاريخ ميلاده بدقة، وبحث بازامة في بعض المصادر والمراجع الأجنبية مثل مذكرات بعض القناصل الأجانب وغيرهم عن شخصية عبد الرحمن آغا البديري،فقد وصفته الآنسة توللي "شقيقة القنصل البريطاني في

"طرابلس ريتشارد توللي" في كتابها "عشر سنوات في بلاط طرابلس" بأنه إنسان تقي ورِع،ذو شخصية مهذبة وله اطلاعٌ واسع . في حين وصفه قنصل البندقية آنذاك بأوصافٍ مقذعة، فَصَوّره بأنه شخصٌ منافق ومراوغ ومتآمر، ويمكن أن نفهم هذا الوصف القاسي عندما نعلم خلفية الصراع الذي كان مستحكماً بين طرابلس وجمهورية البندقية، والدور الرئيس الذي اضطلع بأعبائه عبدالرحمن آغا في ادارة الشق الدبلوماسي منه بجدارة

● **بداية الطريق**

يقول المؤلف أن أول مرة يبرز فيها اسم عبدالرحمن آغا البديري في الوثائق كان سنة 1746م عندما توجه على رأس وفدٍ إلى القسطنطينية للتشرف بمقابلة السلطان العثماني والحصول على فرمان لتولي محمد القرمانلي مقاليد الحكم،ثم يغيب اسم هذا الرجل النابه عن الحياة السياسية والدبلوماسية ولا يظهر مرة أخرى إلا في سنة 1763م وهي فترة ليست بالقصيرة،وقد حاول المؤلف معرفة سر هذا الغياب أو التغييب بطرحه العديد من الاحتمالات للاقتراب أكثر من شخصية عبد الرحمن آغا، وفي سنة 1763 يتوجه عبد الرحمن آغا إلى جمهورية البندقية ليرأس الوفد الطرابلسي في مفاوضات تهدف لعقد اتفاقية صداقة بين البلدين . ونجح بعد وصوله في عقد اتفاقٍ تجاري بتاريخ 19 أكتوبر 1763م مع البندقية، سمح بموجبه لسلطات تلك الجمهورية احتكار تصدير الملح من بلدة زوارة في غرب ليبيا إلى دول البحر المتوسط عدا تونس والجزائر، مما منح لحكومة الباشا في طرابلس دخلاً سنوياً ثابتاً، ونجح عبدالرحمن آغا البديري أخيراً بعد مفاوضات طويلة وشاقة في إبرام اتفاقية السلام بين طرابلس وجمهورية البندقية يوم 30 يونيو 1764م وأثبت فيها دهاءه وطول نفسه في التفاوض .

● **نوايا مسبقة**

يكشف المؤلف في هذا الجانب عن النوايا السيئة الحقيقية التي كانت تضمرها حكومة البندقية رغم توقيع اتفاقية السلام مع طرابلس، فقد شعرت بنوع من الغبن، وأنها لم تحصل إلا على القليل من هذه الاتفاقية مما أضر بكرامتها حسب اعتقادهم، ولذلك بدأت البندقية في التخطيط لعمل عسكري للغدر بطرابلس على حين غرة،ونراها تدس بعض الجواسيس في الوفد الرسمي الذي زار طرابلس،فقد قام رئيس بعثة الشرف "بوبليش" ومعه المهندس "الفيسي ميلانوفيتش" برسم خرائط متناهية الدقة لقلعة طرابلس وجميع الحصون التي تضمها، إضافة إلى معلوماتٍ عن الجيش البري والأسطول البحري وقدراتها العسكرية،كما رسم خريطة أخرى لمدينة طرابلس وسجّل كل ذلك في تقريرٍ قدّمه إلى الجهات المختصة.

● **شخصيةٌ نزقة**

ولكي يُكمل المؤلف صورة النوايا السيئة لجمهورية البندقية أكثر ويضعها في إطارها، تطرق إلى شخصية القنصل البندقي "جوسيبي بالوفيتش" الذي كان أحد الأسباب الهدامة في مسار العلاقات بين طرابلس والبندقية، والغريب في الأمر أن هذا القنصل بالذات وصل إلى منصبه بعد عقد اتفاقية السلام بين البلدين سنة 1764م وبتزكية من عبدالرحمن آغا شخصياً، وبعد أن تولّى منصبه في طرابلس، بدلاً من أن يظهر له مشاعر المودة والامتنان نراه يقلب له ظهر المِجن ويناصبه العداء منذ البداية،ولا شك أن ذلك كان بإيعازٍ من حكومته، ولكن عبدالرحمن الذي تميز برجاحة عقله وقدرته كدبلوماسي محنك، نجح في تحجيم دور ذلك القنصل النزق وإيقافه عند حده كلما تطلب الأمر ذلك.

● **مهمات متعددة**

الفصل الرابع من الكتاب خصصه المؤلف للنشاط الدبلوماسي لعبدالرحمن آغا، فبعد نجاحه المميز في مفاوضات البندقية– طرابلس في عامي 1763–1764م برزت شخصيته بشكلٍ واضح

في بلاط طرابلس وكانوا يعتمدون عليه في بعض المهمات الدبلوماسية مع بعض الدول والحكومات،وفي سنة 1765م عُيِّن سفيراً لطرابلس في فيينا للعمل على تقوية العلاقات بين البلدين،بعد أن ساءت العلاقات بين النمسا من جهة وتونس والجزائر من جهة أخرى، فوجدتها النمسا فرصة لكسب ود طرابلس،ثم كلفه الباشا بمهام سفير في البندقية سنة 1765م ليسهر على تطبيق نصوص اتفاقية السلام، ويعمل على تذليل العقبات التي كان يختلقها قنصل البندقية في طرابلس، وبذلك يجمع بين السفارتين في فيينا والبندقية.

ويبدو أن مهمته في فيينا قد تكللت بالنجاح التام، مما حذا بحكومة الامبراطورية النمساوية أن تُعين عبدالرحمن آغا قنصلاً لها في

بلاده طرابلس، وتُعد هذه سابقة في السلك الدبلوماسي، فوصل إلى ميناء طرابلس يوم الرابع من ديسمبر 1766م على متن سفينة نمساوية لمباشرة مهام عمله الجديد الذي استمر فيه مدة ثلاث سنوات، ومن الجدير أن ننوه بأن مملكة توسكانا قد اختارته أيضاً في هذه الأثناء ليمثلها كقنصل في طرابلس .

وفي سنة 1773م تَوجَّه عبد الرحمن آغا البديري إلى السويد والدانمرك بصفته سفيراً لطرابلس، فوصل الدانمرك أولاً واستمر في مهمته هناك مدة خمسة أشهر، واستطاع في تلك الفترة أن يوطد العلاقات بين البلدين، وقلّده ملك الدانمرك قلادة ذهبية عند انتهاء مهمته، وانتقل منها إلى جارتها السويد حيث حصل على هدايا ثمينة لبلاط طرابلس، كما منحه ملك السويد وساماً ذهبياً، وغادر في أواخر سنة 1773م ويبدوا أنه في طريق عودته نزل في مملكة هولندا، وقابل الملك غليوم الخامس، وأكمل طريقه براً حتى مرسيليا، ومنها إلى تونس حيث نقلته سفينة سويدية إلى ميناء طرابلس يوم 11 ديسمبر 1773م.

● **مهاراتٌ وإنجازات**

يَعْرضُ المؤلف في هذا الفصل بعضاً من مهارات عبدالرحمن آغا الدبلوماسية وانجازاته التي حققها في بعض زياراته لبعض العواصم الأوروبية، انطلاقاً من حنكته السياسية وخبرته الواسعة، من أهمها كسره لاحتكار جمهورية البندقية استخراج الملح من ملاّحات بلدة زوارة في غرب البلاد، فبعد أن صعَّدت البندقية من موقفها المتعنت مع بلاط طرابلس سنة 1766م بإرسالها حملة عسكرية في أغسطس من ذلك العام عُرفت باسم "حملة ناني" وهو قائدها العسكري، وجد عبد الرحمن الفرصة سانحة أمامه أثناء زيارته للسويد في التفاهم مع السويديين لشراء الملح من طرابلس، وإنهاء الاحتكار الذي كان للبندقية منذ أن وقّع معهم اتفاقية السلام سنة 1763م واحتجّت حكومة البندقية لدى بلاط طرابلس على هذا الخرق الواضح لبنود الاتفاقية المبرمة بين الطرفين، وأنها صاحبة الحق لوحدها في تصدير الملح من زوارة، إلا أن عبدالرحمن

آغا لم يَحِر جواباً وقال بأن الاتفاق القاضي باحتكار الملح مع البندقية لا يخرج عن نطاق منطقة البحر الأبيض المتوسط، ولا يصل بأي حال من الأحوال إلى الدول الاسكندنافية، وبذلك وصلت بعض السفن السويدية إلى زوارة في شهر فبراير 1774م لتحميل الملح، وهكذا نجح عبد الرحمن في رد الاعتبار لبلاده بكل قدرة ودهاء، بعد أن غمطت حكومة البندقية حقاً من حقوقها بقوة السلاح، وفي سنة 1779م يعود عبدالرحمن ثانية إلى هولندا ثم السويد والدانمرك،لطلب السلاح هذه المرة، وتقديراً لخدماته المميزة وصداقته للتاج الدانمركي، منحته حكومة الدانمرك مرتباً سنوياً مدى الحياة .

● **سفيراً في لندن**

في عام 1785م بينما كانت طرابلس تعاني الأمرّين من القحط والجفاف، وانتشار مرض الطاعون، غادر الحاج عبدالرحمن آغا البلاد في مهمةٍ رسميةٍ كسفيرٍ إلى لندن،فوصل جزيرة مالطا، وبقي في الحجر الصحي لمدة تزيد عن الشهرين،وتابع بعدها السفر إلى لندن، وهناك طفق يسعى للحصول على معوناتٍ لإنقاذ وطنه من الضائقة التي ألمّت به، وأثناء فترة بقائه بلندن، تحديداً سنة 1786م تفاوض عبدالرحمن آغا مع جون آدمز "ثاني رئيس للولايات المتحدة" وتوماس جفرسون "ثالث رئيس للولايات المتحدة" اللذان كانا في لندن أيضاً، وتركزت المفاوضات حول السماح للسفن التجارية الأمريكية بحُرية الإبحار في المياه الطرابلسية، مقابل إتاوة سنوية،عندما كانت الولايات المتحدة دولة ناشئة بعد أن نالت استقلالها سنة 1776م أي بعد عشر سنوات فقط من الاستقلال.

وفي أيامه الأخيرة ذهب الحاج عبدالرحمن آغا في مهمةٍ إلى سلطان مراكش للحصول على بعض المعونات، وهناك تدهورت صحته فجأة، وأصيب بنزيفٍ توفي على إثره، ودفن بعيداً عن وطنه الذي خدمه بإخلاصٍ ووفاء سياسياً ودبلوماسياً وسفيراً لمدة قاربت نصف قرن.

كتابك لبيتك

إنعاش لعادة القراءة

خلود الفلاح

وفق إحصاءاتنا فإن الفئة الأكثر طلبا للكتب لا سيما الروايات منها هي بين 30 عاما إلى الـ40، تليها الفئة التي تتجاوز الـ 60 عاماً
الحروب والاضطرابات المتتالية في عدد من الدول العربية أثرت بشكل ملحوظ في توقيت إرسال الكتب وكلفتها المادية

كتب الأسقف دو بوري: "في الكتب أقابل الموتى، وكأنهم أحياء يرزقون، في الكتب أرى الأشياء المقبلة، في الكتب تدور المناوشات، ومن الكتب تنطلق قوانين السلام"، ومع ذلك يعاني الكتاب مرة من القرصنة ومرات أخرى من تكلفته المرتفعة وطغيان الصورة، مرورا بأخبار السياسة وداعش. ولحمايته تقام المبادرات، ففي ليبيا أطلق نشطاء على الفيس بوك في سبتمبر، العام 2015، حملة "ليبيا تقرأ" هدفها دعوة جميع المكتبات إلى عمل تخفيضات على أسعار الكتب وتحقق ذلك. تقول صاحبة الفكرة إيناس الرجباني: شعارنا "فرقتنا السياسة والحرب... تجمعنا الكتب"، وأضافت: ليس هناك تاريخ محدد لنهاية الحملة، لأن هدفنا الاستمرارية ونقل رسالة للعالم أن ليبيا ليست بلد الدمار والحرب وباستطاعة الكتب والقراءة القضاء على الجهل والتخلف والإرهاب وإصلاح ما أفسدته الحرب.

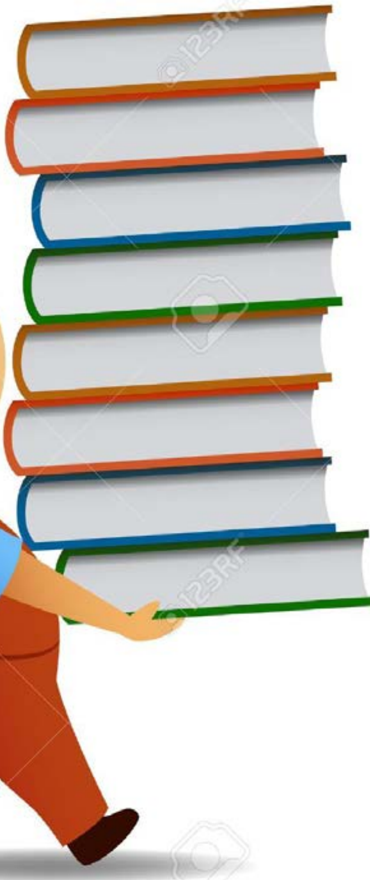
وهناك مبادرات فردية أخرى تخطت حاجز المسافات والتأشيرات وأصبح بوسع الكتاب أن يسافر عبر القارات ليصل للقارئ. كل ما عليك "اطلب وتمنى" الكتاب الذي يعجبك عبر الواتس آب أو فيس بوك أو تويتر وغيرها. ولكن هل ينعش ذلك معدل القراءة للقارئ العربي التي تتهمه الإحصائيات بأنه لا يقرأ إلا ماندر. فقد أظهر تقرير أصدرته مؤسسة الفكر العربي أن متوسط قراءة الفرد الأوروبي يبلغ نحو 200 ساعة سنويا، بينما لا يتعدى المتوسط العربي 6 دقائق.

التقينا أصحاب مبادرات "كتاب لبيتك" ليتحدثوا عن مشاريعهم.

المكتبات إلى زوال

مدير ال book post،خدمة التوصيل المجاني للكتب هادي بكداش، الذي بدأ مشروعه كتجربة عبر الكتب المدرسية في شهر أغسطس_2013، أي قبل بدء العام الدراسي في لبنان وانطلق بداية العام 2014، كمشروع متكامل، وأضاف هادي بكداش: "خدمة التوصيل المجانية توفرت كبداية في لبنان، كنا نطمح أن نبدأ أيضا في دول مثل سوريا والعراق وليبيا وتونس غير أن الأوضاع التي لا تنفك تزداد اضطرابا تعيق البدء، ونأمل خيرا خاصة أننا قمنا بتجربة الأمر في دمشق وبعض المدن الأخرى الهادئة في سوريا، إضافة إلى تونس العاصمة، وإن كانت تجربة من أجل التحضيرات ليس إلا".

وتابع: لا شك أن الحروب والاضطرابات المتتالية في عدد من الدول العربية لا سيما سوريا وليبيا والعراق أثرت بشكل ملحوظ في توقيت إرسال الكتب وكلفتها المادية التي ارتفعت بسبب المخاطر الأمنية، ولكني ألاحظ أنه ما إن تهدأ الأمور قليلا في



بعض المناطق المضطربة حتى تزداد الطلبات مجددا وبوتيرة جيدة. ويضيف: "وفق إحصاءاتنا فإن الفئة الأكثر طلبا للكتب لا سيما الروايات منها هي بين 30 عاما إلى ال 40، تليها الفئة التي تتجاوز ال 60 عاماً، فيما الفئات الأخرى أقل بكثير إن استثنينا الهدايا التي تقدم بمناسبات متعددة إلى الأطفال والفتيان دون ال 12 عاما".

وأوضح هادي بكداش أن الكتب التي تتحصل على جوائز أو المرشحة لها يزداد الطلب عليها، كما يبرز الطلب أيضا على الكتب التي تحوز لسبب أو لآخر على تغطية إعلامية واسعة، إضافة للكتب التي يقوم مؤلفوها بالترويج لها لا سيما على صفحات التواصل الاجتماعي المتعددة.

خدمة دليفري

قال هادي بكداش عن تشبيه خدمة توصيل الكتب بدليفري الطعام: الأسباب الرئيسية لبروز ظاهرة " الدليفري" في الحياة العامة هو تعقد الحياة بحد ذاتها، لضيق الوقت لدى الموظفين والموظفات وغيرهم، أو بسبب زحمة المرور الخانقة في أكثر الدول العربية، وهذا أدى إلى بروز ظاهرة "الدليفري" والتي لم يعد من غنى عنها لدى الكثيرين، والسبب الرئيسي"لدليفري الكتب"، إضافة إلى أن تطور هذه الصناعة بسبب الكميات الهائلة من الكتب التي تطبع سنويا في مختلف الدول العربية والتي لم تعد المكتبات قادرة على استيعابها، أو بسبب اختفاء المكتبات أو ندرتها في غالبية المدن والبلدات العربية، أوجب ابتكار أشكال أخرى لتوصيل الكتب إلى القراء، ومن الافكار الاولى التي بداناها في مشروعنا هو توزيع الكتب داخل بعض المطاعم لدى دفع فاتورة الطعام. بكل الأحوال فإن المكتبات بصيغتها المتعارف عليها هي قيد الزوال والاندثار، إن لم تجد طرقا مبتكرة لتتحول من مكتبة عادية لعرض وبيع الكتب إلى ملتقى ثقافي إبداعي، ويعود أمر اندثار المكتبات بشكلها الحالي أو تراجع دورها إلى التطورات التكنولوجية المتعاقبة منذ ما يزيد عن العقدين، مما أوجد طرقا بديلة لبيع الكتب.

وعن الأسس التي يتم وفقها اختيار الكتب وعرضها للقارئ قال هادي بكداش: العرض على صفحاتنا يقوم على أربعة اعتبارات: الأولى: العلاقات مع دور النشر التي نتعاون معها في مشروعنا /الثانيه: العلاقات مع الكتاب والمؤلفين الذين نتعاون معهم على تسويق كتبهم /ثالثا: ما نراه مناسبا في شركتنا لجهة المضمون أو الكاتب أو سمعة الرواية وتوقع رواجها / رابعاً: الذائقة الخاصة لمجموعة العمل المعنية بمتابعة الصفحات.

يعيش هادي بكداش مع الكتب يوميا وعن هذا العالم قال: عالم الكتب رائع ومدهش لمن يحبه وهو بمثابة حالة عشق، خاصة إذا عاش الإنسان في كنف عائلة ترتب أوقاتها وزياراتها وفق قراءات أفرادها ولقاءاتهم مع الكتاب والمؤلفين من الأصدقاء، القراءة تثير الفضول والبهجة، وكما يقول البرتو مانغويل "القراءة مثل التنفس؛ إنها



وظيفة حياتية أساسية" غير أن بعض تفاصيل العمل كمحتوى بعض الكتب أو طرق التسويق والطباعات المزورة والخلافات على حقوق الملكية تترك آثارها السلبية في عالم الكتاب، كما أننا في دولنا العربية كحكومات ودول لا نولي الأهمية المفترضة للكتاب وللثقافة والتعلم بشكل. وهو ما انعكس علينا لما نراه اليوم من مستوى مريع للتخلف والإجرام وعدم احترام بعضنا البعض لحرياتنا الأساسية. بكل الأحوال، "لا نهاية للقراءة، طالما نحن محاطون بالكلمات أينما ذهبنا"، يقول "بورخيس".

النساء أكثر قراءة

في ليبيا يقوم مشروع "تجوال™ للكتب" الذي بدأ كتجربة في يونيو 2012، وانطلق رسمياً في نوفمبر 2014 على هيأة موقع إلكتروني بتسويق الكتاب الأكثر مبيعاً في الشرق الأوسط والعالم، قال مؤسس المشروع، حاتم الزياني: نقوم بتوفير الكتب ل" 20 " مدينة ليبية وتم استثناء مدينة سرت مؤخراً للظروف المرتبكة هناك لتصبح الآن 19 مدينة ليبية، وأضاف:" رغم الحرب الطلب على الكتب أكثر من ممتاز، حتى الآن لم أستطع توفير كل طلبات القراء.و قام متجر تجوال الإلكتروني ببيع 10231 كتاباً في العام 2015، كلها تمت بالتوصيل إلى المنازل وأماكن العمل".، وتابع ..أكثر الفئات العمرية طلبا للكتب من 18 إلى 44، ونسبة 9% من الزبائن أناث. صحيح أن أكثر الكتب طلبا هي كتب الجوائز أو التي يكتب على غلافها الخارجي الأكثر مبيعا التي تحتل نسبة 60%، من المطلوب تليها بنسبة 40% كتب أخرى غير مشهورة.

وهل خدمة توصيل الكتب في ليبيا تأثرت بارتفاع الاسعار؟ أجاب حاتم الزياني: خدمة التوصيل لم تتأثر ولكن نواجه صعوبة في خدمة الشحن من الخارج إلى المخزن في مدينة طرابلس.